

THE MUSEUM OF MEDITERRANEAN AND NEAR EASTERN ANTIQUITIES

MEDELHAVSMUSEET

DE

1

.B925

no. 13





THE MUSEUM OF MEDITERRANEAN AND NEAR EASTERN ANTIQUITIES

MEDELHAVSMUSEET

BULLETIN 13

STOCKHOLM 1978

The Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities MEDELHAVSMUSEET

Director: Carl-Gustaf Styrenius

Graeco-Roman Department

Director: Pontus Hellström. *Curator:* Marie-Louise Winbladh

Egyptian Department

Director: Bengt Peterson. *Curator:* Beate George

Head office and Graeco-Roman Department: Storgatan 41, Box 5405,
S-114 84 Stockholm

Phone: 62 88 57, 61 87 78, 61 95 30

Egyptian Department: Järntorget 84, S-111 29 Stockholm

Phone: 10 83 69

© Medelhavsmuseet

Published with the aid of a grant from Humanistiska Forskningsrådet.

Distribution office: Medelhavsmuseet, Storgatan 41, Box 5405, S-114 84 Stockholm, Sweden

Edited by Bengt Peterson. Photos by Margareta Sjöblom

ISBN 91-7192-401-9

Printed by Berlings, Lund 1978

Some Private-Name and Stamp-Seals in Stockholm

Geoffrey T. Martin

The five objects published here form part of the seal and scarab collection of the Medelhavsmuseet, Stockholm.¹ Three are scarabs of administrative officials,² two are stamp-seals, the latter a comparatively rare class.³

Scarabs

1 MM 19321 = MME 1962:47.

Material: Steatite, unglazed.

Type: 3a: 6: 6.

Inscription: *ldnw n lmy-r pr wr Nn-smh.tw.f.*

Dimensions: 2.0 × 1.4 × 0.9 cms.

Provenance: Unknown. Given by a private donor, 1962.

Date: Dynasty XIII.

Comment: The same name is cited in *EAPNS*, no. 748, and the same title in id., nos. 71, 1223, 1766d. The back type is similar to 6c, except that the division between the prothorax and the elytra is apparently marked by nicks on either side, rather than by a continuous line. The profile type is probably 6j, though damaged.



2 MM 11348.

Material: Steatite, unglazed.

Type: 3a: 9b: 6i.

Inscription: *lmy-r šnt ʿIy, mš hrw.*

Dimensions: 2.1 × 1.5 × 0.8 cms.

Provenance: Unknown. Purchased from the Gayer-Anderson Collection, 1930.

Date: Dynasty XIII.

Comment: For other examples of this scarab-seal see *EAPNS*, nos. 20–25. The title has been commented upon by a number of scholars, including F. L. Griffith, *Hieratic papyri from Kahun and Gurob*, London, 1898, 26; H. Kees, *ZÄS* 64 (1929), 111; P. C. Smither, *JEA* 31 (1945), 7; J. J. Clère, *RdÉ* 7 (1950), 19–32; W. C. Hayes, *A Papyrus of the Late Middle Kingdom in The Brooklyn Museum*, Brooklyn, 1955, 40; W. Helck, *Zur Verwaltung des Mittleren und Neuen Reichs*, Leiden, 1958, 73; H. G. Fischer, *Inscriptions from the Coptite Nome*, Rome, 1964, 108–9; and W. K. Simpson, *Papyrus Reisner II*, Boston, 1965, 41.



3 MM 11279.

Material: Probably steatite, covered with thick green glaze.

Type: 4f: 5: 5d.

Inscription: *lmy-r pr n pr-dt Bbī, mš hrw.*

Dimensions: 2.5 × 1.7 × 1.1 cms.

Provenance: Unknown. Purchased from the Gayer-Anderson Collection, 1930.

Date: Dynasty XIII.

Comment: The title is hitherto not cited on a private-name seal.



Stamp-Seals

4 MM 11319. Stamp-seal in the form of a squatting nude boy, head missing. Trace of sidelock on right shoulder.

Material: Steatite, green-blue glazed.

Inscription: ḥtm ḥtmw Styw ḥmn[y]-snb.

Dimensions: Total ht. 3.1 cms. Ht. of figure alone 2.4 cms. Width of base 1.9 cms. Depth of base 3.0 cms.

Provenance: Unknown. Purchased from the Gayer-Anderson Collection, 1930.

Date: Dynasty XII–XIII.



Comment: The 'Seal of the Fortresses of the Nubians' appears not to be cited hitherto. On the *Styw* see G. Steindorff in *Studies presented to F. Ll. Griffith*, London, 1932, 358–68. The element ḥmn[y]-snb is

perhaps the name of a government official rather than an administrative (?) entity such as the 'quarter of Ameny-seneb', for which see A. H. Gardiner, T. E. Peet, J. Černý, *The Inscriptions of Sinai*,² London, 1955, no. 24A, with pl. XI.

5 MM 14273. Stamp-seal in the form of a squatting nude boy, head missing.

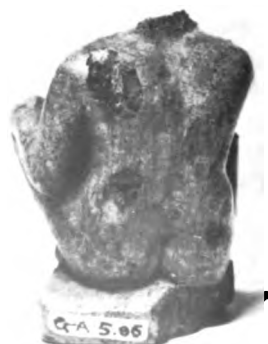
Material: Steatite, unglazed.

Inscription: ḥm-nṯr ḥmn-...

Dimensions: Total ht. 3.3 cms. Ht. of figure alone 2.8 cms. Width of base 2.3 cms. Depth of base 2.0 cms.

Provenance: Unknown. Purchased from the Gayer-Anderson Collection, 1930. In the possession of R. G. Gayer-Anderson before 1917.

Date: Dynasty XII–XIII.



Comment: The second element of the inscription is perhaps the beginning of the name of the owner rather than part of the title 'Prophet of Amūn', but for an example of the latter title on a seal see *EAPNS*, no. 718; cf. no. 874. The title ḥm-nṯr also occurs in *id.*, nos. 184, 1753.

¹ I am grateful to Dr. Bengt Peterson, Curator of the Egyptiska avdelningen, Medelhavsmuseet, for the opportunity of publishing them, and for providing photographs, measurements, and other catalogue details. I have not had the chance of examining the seals themselves.

² Most of the surviving specimens of this class are catalogued in Martin, *Egyptian administrative and private-name seals*, Oxford, 1971 (hereinafter *EAPNS*). A number of examples noted subsequently will be dealt with in forthcoming articles. For a general essay on such objects see J. H. Johnson,

'Private name seals of the Middle Kingdom', in M. Gibson and R. D. Biggs, eds., *Seals and sealing in the Ancient Near East*, Malibu, 1977, 141–45 (Bibliotheca Mesopotamica – vol. 6). For the typology see Martin, *op.cit.*, 4–6, with pls. 48–57, and dating, p. 6.

³ For other examples see *EAPNS*, pls. 43–45. There is a specimen in bronze in University College London (no. 8056), but the inscription is all but obliterated. Impressions from such seals survive in some quantity, particularly from the Nubian fortresses, see *EAPNS*, pls. 42B–46.



1. MME 1957:2.

Im Gefäß befinden sich Reste des wohl ursprünglichen Inhalts. Eine Analyse hiervon wurde von T. Wadsten gemacht und wird separat im vorliegenden Bulletin 13 des Medelhavsmuseet vorgelegt⁸. Anhand von dieser Analyse handelt es sich um eine Art Seife, die möglicherweise auch noch für die Balsamierung verwendet wurde.

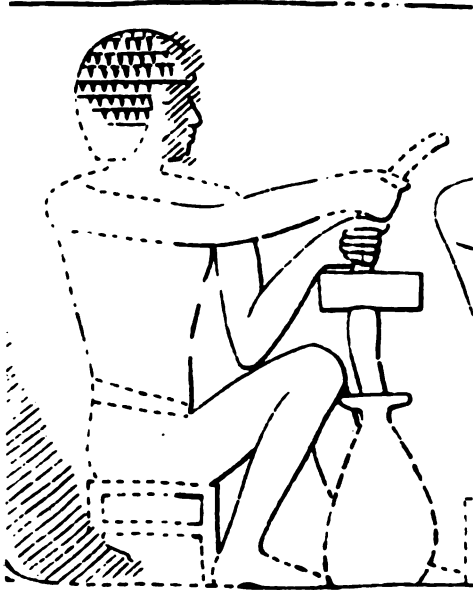
Es kann wichtig sein, noch ein Gefäß und eine Analyse seines Inhalts anzuführen. Das Reichsmuseum in Leiden hat eins von exakt demselben Typus und mit derselben Inschrift. Es ist 1943 von B. H. Stricker publiziert worden⁹. Die Analyse zeigt, dass der Inhalt wahrscheinlich kosmetischer Art war. Dieses Gefäß von unbekannter Herkunft kann jedoch nicht dem zitierten Grab zugeschrieben werden, das ja offenbar nicht vor dem 20. Jahrhundert geplündert wurde. Schon am Anfang des 19. Jahrhunderts erworben, zeigt es, zusammen mit anderen Parallelen, die Stricker vorgelegt hat, dass der Typus des Gefäßes mit der königlichen Inschrift in keiner Weise dem Königinnengrab allein eigentümlich ist, sondern sicher eine allgemeinere Verbreitung für die ganze Königsfamilie bekam – nicht zuletzt in der Grabausrüstung des Königs selbst.



2. MME 1957:2. Inschrift.

Auch wenn es nicht als gesichert gelten kann – mit Hinsicht auf die Parallele in Leiden und andere von Stricker angeführte Gefäße, alle mit dem Namen Thutmosis' III.¹⁰, – dass das Stockholmer Gefäß einmal dem Königinnengrab angehörte, gibt es keine Zweifel an der Datierung. Der Königsname der Inschrift bildet ja das Datum *post quem*. Weiter gibt es andere Parallelen, jedoch ohne Inschrift. Flinders Petrie legt einige Alabastergefäße vor und zeigt, dass die Spannweite des Typus zwischen Thutmosis III. und Amenophis II. liegt¹¹, also etwa die hundert Jahre des 15. Jahrhunderts umfasst. Von Gaza und Kahun gibt es ausgegrabene Beispiele¹², eins aus Serpentin, was von dem für diese Gefäße sonst charakteristischen Alabaster abweicht. Man kann auch noch ein paar typische Parallelen – auch ohne Inschrift – in Genève und Paris anführen¹³.

Unter den Steingefäßen der 18. Dynastie nehmen Behälter dieses Typus einen wichtigen Platz ein. Ihre Form ist in der Steingefäßfabrikation entwickelt; Gegenstücke in Keramik sind Imitationen^{13a}. Unter den wenigen Darstellungen der Herstellung von Steingefäßen des Neuen Reiches¹⁴ gibt es ein Bild im Grab Puyemres (Abb. 3), wo einer von drei Hand-



3. Herstellung von Steingefässen aus dem Grab Puyemres.

werkern dabei ist, ein Gefäss von diesem Typus fertigzustellen¹⁵. Dieses Grab stammt ja aus der Zeit Thutmosis' III. Es ist wahrscheinlich die Zeit, in der diese Gefässe neu und modern sind. Zu der standesgemässen Grabausrüstung der drei Königinnen gehörten – und das sieht man auch an den Schmuckstücken – Gegenstände, die in den königlichen Kreisen *en vogue* waren, nicht etwa aus der Mode gekommene Modelle.

Ein anderes Steingefäss im Medelhavsmuseet stammt auch aus dem 15. Jahrhundert und ist ohne Zweifel thebanischer Herkunft. Es ist ein Scheingefäss von einem Typus, der prinzipiell eine Variante des soeben präsentierten darstellt. Es ist höher und schmäler, sollte aber noch zu der Gruppe gerechnet werden, die Petrie *pear-shaped* nennt. Diese Form ist aber selten, auch wenn eine Tendenz in dieser hohen schmalen Richtung oft bemerkbar ist, z.B. unter den Exemplaren des Königinengrabes¹⁶.

Das Gefäss des Medelhavsmuseet (Abb. 4) kam 1928 aus einer Privatsammlung zum Museum. MM 10053 ist aus Kalkstein, 33.4 cm hoch, äusserer Mündungsdurchmesser 10 cm, Körperdurchmesser 16 cm. Das Gefäss ist völlig massiv, nur in der Mündung befindet sich ein etwa 6 cm tiefes gebohrtes Loch. Das Gefäss hat einige Stossschäden, die Mündung ist teilweise abgeschlagen. Die Aussenseite der Mündung trägt eine horizontale gravierte Linie, die wohl den Eindruck geben sollte,

dass das Gefäss mit einem Deckel versehen war. Eine andere horizontale Linie ist beim Übergang zwischen Hals und Körper zu finden. Sehr schwache schwarze und rote Spuren auf dem Hals und Gefässkörper deuten einen gemalten Dekor an, der jedoch jetzt völlig unerkennbar ist.

Auf dem Gefässkörper befindet sich eine dreizeilige vertikale Inschrift, von vier eingravierten Linien unterteilt (Abb. 5). Diese Linien sind mit roter Farbe gefüllt, während die Hieroglyphen in der gleichfalls gravierten

4. MM 10053.





5. MM 10053. Inschrift.

Inschrift eine blaugrüne Farbe gehabt haben, von welcher deutliche Reste noch vorhanden sind. Die Inschrift¹⁷ gibt die Titel und Namen des Inhabers und seiner Frau: *Der Ehrwürdige bei Osiris, der Fürst der oberägyptischen Stadt sn-nfr, der selige. Seine Frau, die königliche Amme sn.t-nṣy, die selige.*

Der Besitzer und seine Frau gehörten einer wohlbekannten Familie im Theben der 18. Dynastie an. Der Mann war Bürgermeister von Theben und Bruder des Wesirs Amenemope¹⁸. In seinem Grab in Scheich Abd el Kurna ist er vor allem mit den Frauen Sentnay und Meryt dargestellt¹⁹. Sentnay war eine königliche Amme, vielleicht Amme des Königs Amenophis' II. Eine Skulptur in Kairo zeigt das elegante Bürgermeisterpaar²⁰ (Abb. 6), zusammen mit der Familie des Bruders Amenemope unter den leitenden Familien des Landes.

So weit scheint alles einfach zu sein. Was könnte natürlicher sein als eine Attribuierung des Scheingefäßes an das Grab Sennefers, das er offenbar mit seinen Frauen geteilt hat. Aber eine Komplikation bildet eine Entdeckung Howard Carters im Jahre 1900. Ein Grab im Königsgräbertal wurde untersucht, das nach Carter offenbar Sennefer gehört hat²¹, weil man

dort teils Kanopengefäße mit dem Namen Sentnay, jetzt in Kairo²², und teils Gefäße mit Sennefers und Sentnays Namen gefunden hatte. Zwei von diesen von Carter wiedergegebenen Inschriften sind – von einigen orthographischen Details abgesehen – identisch mit der Inschrift des Stockholmer Scheingefäßes. Also ist es natürlich naheliegend, dieses dem Grab im Königsgräbertal zuzuschreiben. Dies wird durch Carters Beobachtung erleichtert, dass das Grab Spuren zeigte, „in comparatively late times“ besucht gewesen zu sein, und dass Gegenstände auch ausserhalb des Grabes lagen. Eine Plünderung ist annehmbar und erklärt das Vorhandensein von dieser Art von Gegenständen auf dem Antiquitätenmarkt.

6. Sennefer und Sentnay. Skulptur in Kairo, CGC 42126.



Noch ein Scheingefäß dieses Typus ist bekannt. Nur ein paar orthographische Details wichen von dem Stockholmer Exemplar ab. Es gehört der Münchener Staatlichen Sammlung ägyptischer Kunst, Inv. Nr. ÄS 2061, Höhe 33.5 cm²³. Leider ist nichts über die genaue Herkunft bekannt. Es wird hier mit der freundlichen Genehmigung von Prof. Dr. D. Wildung abgebildet (Abb. 7).

7. Staatliche Sammlung ägyptischer Kunst, München, ÄS 2061.



Wem gehörte das Grab im Königsgräbertal, das unter der Nummer 42 bekannt ist? Mit Sicherheit weiss es niemand. Carter selbst hat die Zuschreibung an Sennefer angezweifelt. Später hat man Thutmosis II. als Besitzer angenommen²⁴, aber diese Zuschreibung ist sehr unsicher. Alternative Vorschläge sind von E. Thomas gegeben worden, die jedoch nicht beweisbar sind²⁵. Es scheint aber klar zu sein, dass das Grab nicht Sennefer gehörte, sondern einer königlichen Person. Es ist auch anhand von Carters Notizen deutlich – wie sie von E. Thomas zitiert werden – dass jedenfalls ein Teil der Sennefer-Gegenstände ausserhalb des Grabes in „*loose rubbish*“ gefunden wurde²⁶. Möglich ist, dass die Gegenstände Sennefers und Sentnays nur sekundär mit dem Grab 42 im Königsgräbertal zu tun haben. Jedenfalls ist es aber höchst wahrscheinlich, dass sie von Anfang an im Königsgräbertal vorhanden waren, d.h. dass sie nicht – schwer wie sie sind – einmal über die Berge von Kurna, wo man sie sonst im Grab Nr. 96 erwarten sollte, getragen worden sind.

Sennefers Bruder, der Wesir Amenemope, hat ein Grab von geläufigem Typus in Kurna²⁷, ausserdem aber noch ein Grab im Königsgräbertal²⁸. Hier können wir ein interessantes Beispiel einer Aufteilung sehen, die eigentlich nicht genug beobachtet worden ist. Die Privatgräber in den Westbergen Thebens, die ja hauptsächlich gegen Osten liegen, könnten offenbar gegebenfalls – wie die königlichen Totentempel – Kultplätze sein, während das wirkliche Grab, die Stätte der Mumie, anderswo lokalisiert war. Dies war natürlich nur ausnahmsweise der Fall wie bei Amenemope und vielleicht auch bei Sennefer. In Amenemopes Grab im Königsgräbertal wurden die Überreste von dem, was seine Mumie sein könnte, zusammen mit funerären Gegenständen gefunden²⁹. Daraus lässt sich folgern, dass Sennefer und seine Frau nicht unwahrscheinlich auch ein Grab im Königsgräbertal besaßen, das jetzt nicht mehr identifizierbar ist; die meisten Kleingräber dort können nur durch die in Ihnen gefundenen Gegenständen identifiziert werden, da sie selbst nur undekorierte Schächte ohne Inschriften sind. Die Gegenstände Sennefers und Sentnays, die beim Grab 42 gefunden wurden, könnten ursprünglich von einem jetzt unbekannten Grab kommen. Dass Sennefers Bruder ein zweites Grab im Königsgräbertal bekommen hatte, macht es sehr wahrscheinlich, dass Sennefer auch eins dort hatte, nicht zuletzt aufgrund der königlichen Konnektionen seiner Frau³⁰. Man kann sich denken, dass dieses Grab nicht weit entfernt vom Grab 42 lag und also auch nicht weit vom Grab

Thutmosis' III., während das des Bruders nahe dem Amenophis' II. lag, also beide im Anschluss an den jeweiligen Regenten. Die Gegenstände der Gräber und die Mumien dürften später während der grossen Umzüge im Königsgräbertal unter der 21. Dynastie von den ursprünglichen Stätten genommen und an anderen gesammelt worden sein. In moderner Zeit haben Plünderer ausserdem die Lage noch weiter verwirren können. E. Thomas hat angenommen, dass Sennefer und Sentnay im Königsgräbertal begraben worden seien, entweder im Grab 42 oder wahrscheinlicher in einem anderen Grab, wovon sie nach Nr. 42 überführt wurden³¹. Ihre Mumien könnten mit zweien, die im Grab 35 gefunden wurden, identisch sein³², was aber allerdings hypothetisch bleiben muss. Länger kann man im Augenblick die Lage nicht erörtern. Klar in diesen Kontext ist nur, dass die Stockholmer und Münchener Gefässe Sennefer und Sentnay gehörten und dass sie sehr wahrscheinlich vom Königsgräbertal und nicht von Kurna stammen.

Das kleine Gefäss MM 11204 stammt offenbar aus der Zeit Thutmosis' III. (Abb. 8). Es trägt eine eingravierte Inschrift mit dem Namen des Königs 𓏏𓏏𓏏 , *mn-hpr-r**, von zwei Federn flankiert, Symbolen der Maat. Das Gefäss ist 7 cm hoch, Körperdurchmesser maximal 7.2 cm, aus ziemlich schlechtem Alabaster hergestellt. Die Arbeit ist nicht hervorragend, und die Gravierung ist grob. Es wurde 1934 von der Gayer-Anderson Collection erworben; es war einmal in Assuan gekauft worden.

Die Form des Gefässes hat ihr Interesse. Die Öffnung mit den zehn Zacken schliesst das Gefäss an die Gruppe an, die Nachbildungen von Granatäpfeln darstellt. Es gibt solche in verschiedenen Materialien: Ton, Fayence, Metall, Stein, Bein und Glas³³. Die meisten werden in das 15.–14. Jahrhundert vor Christus datiert, aber Vorformen erscheinen schon im Mittleren Reich³⁴. Das Gefäss in Stockholm ist aber von erheblich degenerierter Form, wenn man es mit den verhältnismässig exakten Nachbildungen vergleicht, die mehrere Gefässe der Gruppe wirklich sind. Weil die Form des Granatapfels eben als merkwürdig und spannend in der ägyptischen Formgebung der 18. Dynastie, der Zeit, da man Granatapfelbäume endgültig zu züchten beginnt, anscheinend erlebt wurde – mit seltenen und perfekten Exemplaren wie z.B. der Silbervase im Grab Tutanchamuns³⁵ – ist es bemerkenswert zu finden, dass diese grobe Form des Stockholmer Gefässes so früh, am Anfang des 15. Jahrhunderts,



8. MM 11204.

existiert. Hier kann man natürlich annehmen, dass das Gefäss später ist und dass der Königsname – und eben der Thutmosis' III., der ja so viele Jahrhunderte nach der Zeit des Königs als glückbringend erlebt wurde – nicht als ausschliessliches Kriterium für das Herstellungsdatum des Gefässes aufgefasst werden kann. Ein Beispiel aus Glas, das jedoch ohne absolute Sicherheit um 1300 datiert wird, zeigt eine gewisse Formverwandtschaft in seiner Entfernung von der eigentlich kugelförmigen Granatapfel³⁶.

Das Gefäss des Medelhavsmuseet kann von Privatleuten verwendet gewesen sein, z.B. für Kosmetik. Undenkbar ist es jedoch nicht, dass es als Votivgabe gedient hat³⁷. Es ist ein Reflex einer entwickelten Form, die ihre Beliebtheit gehabt hat, als die exotische Frucht neu war und ausserdem in der literarischen Tradition ein Symbol erotischer Bedeutung war.

Schon im Alten Reich begegnet man mehrmals Darstellungen von Pharao, in welcher er verschiedenen Göttern zwei meistens kugelförmige Gefässe opfert. Die Szene wird dann durch die Jahrtausende wiederholt. Meistens ist es ein Weinopfer, was aus den begleitenden Inschriften oft klar wird. Dieser Behälter kommt

praktisch sonst nie vor, ist also mit diesem königlichen Opfer am engsten verbunden³⁸. Das Gefäß selbst mit seiner charakteristischen Form ist unter die Hieroglyphenzeichen aufgenommen und wird sehr häufig als Determinativ nach sehr verschiedenen Wörtern mit der Grundbedeutung „Gefäß“ verwendet. Schon Griffith behandelte dieses Zeichen in seiner *A Collection of Hieroglyphs*³⁹. Später hat Mesnil du Buisson auch das Zeichen *nw* behandelt⁴⁰. Beide haben aber nicht diese Hieroglyphe mit einem konkreten Gefäß mit einem bestimmten Namen identifiziert; der Name ꜥꜣ (*nw*), den das *Wörterbuch der ägyptischen Sprache* als Bezeichnung eines kleinen Bronzegefäßes aufnimmt – im Neuägyptischen belegt – ist, wie Mesnil du Buisson auch beobachtet hat⁴¹, von unsicherer Lesung. Wendet man sich dem archäologischen Material zu, sieht man, dass dieser Gefäßstypus wohl äusserst selten belegt ist.

Die Opfergefässe des Pharao können also selten mit konkreten erhaltenen Gefässen verbunden werden⁴². Bei den Darstellungen ist es nicht klar, welches ihr Material war: sie kommen in blau, rot und schwarz, blau und rot vor. Von diesen Farben aus kann man sicherlich nicht das Material bestimmen. Die Farben können primär den Inhalt bezeichnen, rot = Wein, blau = Wasser, auch schwarz kann hier Wasser sein⁴³. Die für Originalgefässe aktuellen Materialien sind aber Metall, Stein oder Keramik.

Das Medelhavsmuseet besitzt ein Gefäß aus Kalk-

9. MM 10749.



10. MM 10749. Inschrift.

stein, das, obwohl nicht völlig kugelförmig, wie die meisten Bilder die *nw*-Gefässe zeigen, von einer so naheliegenden Form ist, dass man es als identisch mit diesen pharaonischen Opfergefässen auffassen kann. MM 10749 wurde 1930 aus der Gayer-Anderson Collection erworben (Abb. 9). Es ist 8.9 cm hoch; der Gefässkörper hat einen Durchmesser von 10.9 cm, und der äussere Mündungsdurchmesser beträgt 7.8 cm. Der Boden ist etwas abgeflacht, so dass das Gefäß fest stehen kann. Spuren schwarzer Farbpigmente aussen und innen sind sekundär. Die Oberfläche ist erheblich verwittert, und die Mündung ist beschädigt. Auf dem Gefässkörper befindet sich eine eingravierte Hieroglypheninschrift in zwei vertikalen Zeilen (Abb. 10). Sie gibt einen Königsnamen, von einer Titulatur begleitet wieder: ꜥꜣ (ꜥꜣ) ꜥꜣ (ꜥꜣ) ꜥꜣ (ꜥꜣ) ꜥꜣ (ꜥꜣ). Der König von Ober- und Unterägypten, Der Herr der Beiden Länder *wsr-nṯr t-r mr-ḫmn*, Sohn des Re, Der Herr der Erscheinungen *rꜥ-ms.sw ḥkꜣ ḫnw*. Dies ist der Name Ramses' III.

Hier haben wir also ein Gefäß, das an die 20. Dynastie angeknüpft werden kann, von dem Typus, der traditionell für die pharaonischen Opfer verwendet wurde. Woher dieses Gefäß stammt, kann nicht

bestimmt werden. Es kann vom Grab des Königs kommen, von seinem Totentempel Medinet Habu, wo er mehrmals mit diesen Krügen abgebildet erscheint, aber prinzipiell auch von jedem Tempel in Ägypten. Das herkömmliche Opfer Pharaos von Wein oder Wasser wurde in Tempeln des ganzen Landes vom

Stellvertreter des Pharaos, dem Hohenpriester, den Götter dargebracht. Deshalb sind Gefässe mit den Titeln und Namen des Königs überall am Platze in den unzähligen Tempeln, die wir ja besonders gut unter Ramses III. anhand der Listen des grossen Papyrus Harris kennen.

¹ H. E. Winlock, *The Treasure of Three Egyptian Princesses*, New York 1948.

² Ibidem, 53 ff und Taf. 30 ff.

³ Flinders Petrie, *Stone and Metal Vases*, London 1937, 13.

⁴ Winlock, *op.cit.*, 55 f.

⁵ Ibidem, 67.

⁶ Ibidem, 9, 11 f., 54.

⁷ Ibidem, Taf. 32, C & D.

⁸ T. Wadsten, *Characterization of the Solid Residue in an Ancient Egyptian Alabaster Jar*, *Medelhavsmuseet Bulletin* 13, 1978, 14 ff.

⁹ B. H. Stricker, *Egyptisch Vaatwerk*, OMRO 24, 1943, 59 ff.

¹⁰ Ibidem, 78 ff. Stricker erwähnt besonders Turin 3224, auch ein Gefäss in der Grabsausstattung Tutanchamuns (Porter & Moss I:II, 58). Vgl. auch die Liste in Fl. Petrie, *A History of Egypt During the XVIIth and XVIIIth Dynasties*, 7th ed., London 1924, 99. Gefässe mit dem Namen Thutmosis' III. sind auch im Grab Thutmosis' IV. gefunden (Porter Moss I:II, 561) sowie anderswo in Theben (Porter & Moss I:II 627 & 840).

¹¹ Fl. Petrie, *Stone and Metal Vases*, Nr. 869–872.

¹² Fl. Petrie, *Ancient Gaza II*, London 1932, Taf. 22; idem, *Illahun, Kahun and Gurob 1889–90*, London 1891, Taf. 27.

¹³ Ch. Maystre, *Egypte antique (Ville de Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Guides illustrés 9)*, Genève 1963, 24; J. Vandier d'Abbadie, *Catalogue des objets de toilette égyptiens (Musée du Louvre)*, Paris 1972, Nr 304 ff.

¹⁴ Vgl. R. Holthoer, *New Kingdom Pharaonic Sites, The Pottery*, (SJE 5:1), Lund 1977, 145 ff.

¹⁵ Vgl. L. Klebs, *Die Reliefs und Malereien des neuen Reiches*, Heidelberg 1934, 100 f.; B. H. Stricker, *op.cit.*, Abb. 27; R. Drenkhahn, *Die Handwerker und ihre Tätigkeiten im Alten Ägypten*, Wiesbaden 1976, 73 ff.

¹⁶ N. de G. Davies, *The Tomb of Puyemrê at Thebes I*, New York 1922, Taf. 23.

¹⁷ Winlock, *op.cit.*, Taf. 32 ff.

¹⁸ Die Inschrift wurde früher wiedergegeben: B. Peterson, *Ausgewählte ägyptische Personennamen nebst prosopographischen Notizen aus Stockholmer Sammlungen*, *Orientalia Suecana* 19–20, 1972, 8 ff.

¹⁹ W. Helck, *Zur Verwaltung des Mittleren und Neuen Reichs*, Leiden–Köln 1958, 525 f.

²⁰ Grab Nr. 96, Porter & Moss I:I, 197 ff.

²¹ G. Legrain, *Statues et statuettes de rois et de particuliers (CGC)*, Le Caire 1906, Taf. 75.

²² H. Carter, *Report upon the Tomb of Sen-Nefer found near that of Thotmes III*, ASAE 2, 1901, 196 ff.

²³ Porter & Moss I:II, 586.

²⁴ Vgl. ibidem, I:II, 840.

²⁵ Ibidem, I:II, 559, Nr. 42.

²⁶ E. Thomas, *The Royal Necropoleis of Thebes*, Princeton 1966, 78 ff, vgl. 239.

²⁷ Ibidem, 79.

²⁸ Grab 29, Porter & Moss, I:I, 45 f.

²⁹ Grab 48, Porter & Moss, I:II, 565. Vgl. E. Thomas, *op.cit.*, 161 f.

³⁰ E. Thomas, *op.cit.*, 161 f.

³¹ Königliche Ammen im Königsgräbertal, vgl. E. Thomas, *op.cit.*, 80.

³² Ibidem, 239.

³³ Ibidem, 239.

³⁴ H. Brunner in *Lexikon der Ägyptologie*, s.v. Granatapfel; vgl. auch W. D. van Wijngaarden, *Egyptische vaasjes in de vorm van een granaatappel*, ZÄS 90, 1963, 131 ff. (auch in OMRO 43, 1962, 1 ff).

³⁵ Fl. Petrie, *Stone and Metal Vases*, Nr 635 ff.; T. E. Peet, *The Cemeteries of Abydos II*, London 1914, Taf. 13; Fr. W. von Bissing, *Ägyptische Kunstgeschichte*, Kopenhagen 1938, 220.

³⁶ P. Fox, *Tutankhamun's Treasure*, Oxford 1951, Taf. 68.

³⁷ B. Nolte, *Die Glasgefässe im alten Ägypten*, Berlin 1968, Taf. 17, Nr. 16.

³⁸ Vgl. die Votivfrüchte, G. Daressy, *Fouilles de la vallée des rois (CGC)*, Le Caire 1902, Taf. 30.

³⁹ H. Balcz, *Die Gefässdarstellungen des Alten Reiches*, MDAIK 4, 1933, 207 ff.

⁴⁰ F. Ll. Griffith, *A Collection of Hieroglyphs*, London 1898, 39 f.

⁴¹ Comte Mesnil du Buisson, *Les noms et signes égyptiens designant des vases ou objets similaires*, Paris 1935.

⁴² Ibidem, 12.

⁴³ Vgl. B. H. Stricker, *op.cit.*, 67; H. Balcz, *op.cit.*, 207 f.

⁴⁴ Das schwarze fruchtbar-erdhaltige Nilwasser, vgl. H. Kees, *Farbensymbolik in ägyptischen religiösen Texten*, *Nachrichten d. Akad. d. Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Kl.* 1943:11, 418; *Lexikon der Ägyptologie* s.v. Farben (Spalte 123).

Korrekturzusatz: Im MMA, New York, befinden sich die von Carter erwähnten Sennefer-Gefässe: MMA 14.6.46, 27.7.40, 32.2.2–6, cf. Hayes, *Scepter II*, 146.

Characterization of the Solid Residue in an Ancient Egyptian Alabaster Jar

Tommy Wadsten

The purpose of this investigation has been to analyse and characterize the solid residue in an ancient Egyptian alabaster jar by means of some modern scientific techniques. The jar belongs to the Medelhavsmuseet, Stockholm, Inv. nr. MME 1957:2; its date is c. 1475 B.C. The archaeological presentation by Bengt Peterson is to be found in the Museum Bulletin 13. Due to the fact that it seems to be a lack of data from similar subjects analysed with modern methods some results are reproduced in the form of characteristic diagrams.

Experimental procedures

The total bottom rest in the jar is about 10 mm thick. The material is white to light grey and gives an impression of being very heterogeneous. Part of it contains loose pieces with a somewhat hard crust. The

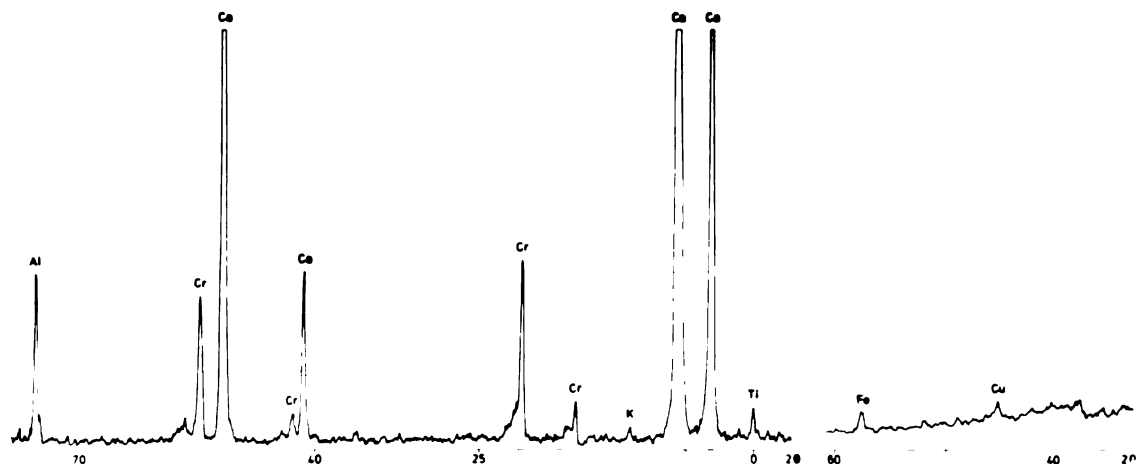
hardness of the inside can be compared to that of a chocolate bar.

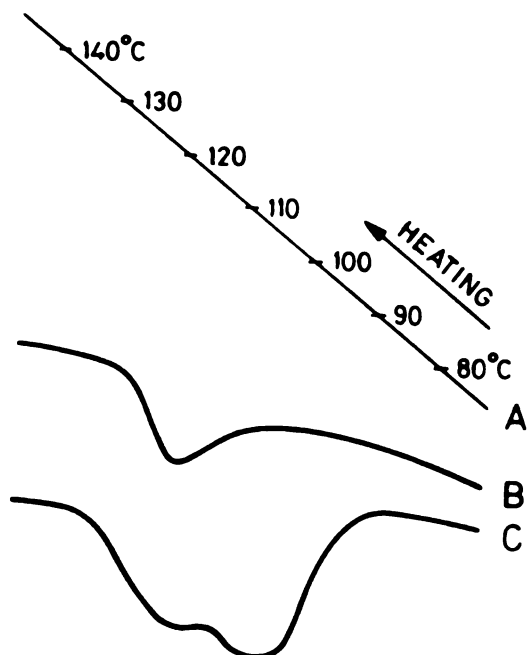
By using X-ray fluorescence technique, which is one of very few nondestructive analytical tools, the distribution of the elements is obtained. The diagram is found in Fig. 1.

The main components are calcium and aluminum whereas titanium, iron, copper and potassium occur as traces. One disadvantage with this method is that it is hard to detect elements which are lighter than sodium, for instance magnesium.

Often can thermal data such as melting points, dehydration and decomposition temperatures reveal the secret of the composition of a sample but such data

1. The X-ray fluorescens analysis diagram showing the element distribution. The chromium (Cr) peaks are, however, obtained from the primary X-ray source.





2. Characteristic thermal peaks of the solid residue, in the ancient jar obtained by differential thermal analysis. A: Temperature profile with an increase of 10°/min. B: A sample once heated to 150°C and cooled in air. C: Appearance of the thermal effects of a nontreated material.

are however not unique. In this case differential thermal analysis was used and the results from the DTA runs show two peaks (C in Fig. 2): the first starts at 95°–98°C and is followed by another endothermic effect at about 105°C (C in Fig. 2).

Thermogravimetry is another technique which registers weight changes versus temperature and is at times useful. The rather complicated diagram in Fig. 3 is obtained in this case.

By X-ray diffraction methods the crystalline components may be recognized due to their individual reflexions. This is another nondestructive method.

Most materials in nature are crystalline and the characteristic X-ray information from thousands of compounds have been put together and such data are today stored on magnetic tape. By the aid of a dator unknown X-ray observations can be compared and thus identified.

The quality of the observed patterns, on a photographic film strip, indicates two types of reflections: one group with sharp and another containing broad lines.

Among the sharp lines both calcium magnesium carbonate, also called dolomite, and a small amount of silica can be identified. Dolomite and calcite, both common minerals, have very similar X-ray diffraction patterns and can, if the measurements are not accurate, in the first sight be confusing.

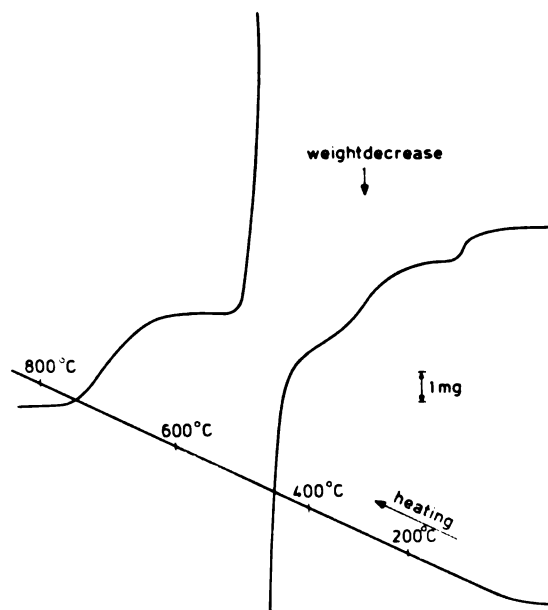
The broad reflexions, however, cannot be interpreted with a straightforward comparison. There seems to be a lack of knowledge with this poorly crystallized material but there are certain similarities, with the aluminum salts of oleic, palmitic and stearic acids¹.

The latter group of observed reflexions is shown here:

The characteristic X-ray diffraction from the group of broad and diffuse lines representing aluminum tristearate hydrate:

<i>d Å</i>	<i>Relative intensity</i>
12.06	v w (very weak)
9.47	w (weak)
5.79	v w
4.43	st (strong)
4.36	st
4.09	m (medium)
3.85	w
3.40	m
2.89	v w

3. The thermogravimetric diagram obtained by heating with 6°/min. in air. The starting weight was 28.9 mg.



By mass spectrometric techniques molecular fragments of carbon chains from fatty acids are identified. The number of carbon atoms are between 16 and 20. The main part has 18 and this hydrocarbon tail is called stearate. The mass spectrum from the chemically treated solid residue is reproduced in Fig. 4.

To obtain further information from the solid residue infrared spectroscopy was used. This method can produce characteristic spectra of compounds for identification purposes and can also be interpreted in terms of the chemical nature of the analysed materials. It is possible to get results both from solid and liquid samples as well as from crystalline and amorphous ones.

The infrared spectroscopic diagram in Fig. 5 has no signs of fatty acids but the signals fit quite well to the published curves of hydrates of metal salts of fatty acids so called soaps.²

Analytical conclusions

The heterogeneous solid material has been found to consist of aluminum tristearate hydrate, calcium magnesium carbonate and a small amount of silica. Alabaster, calcium sulfate dihydrate, is not detected.

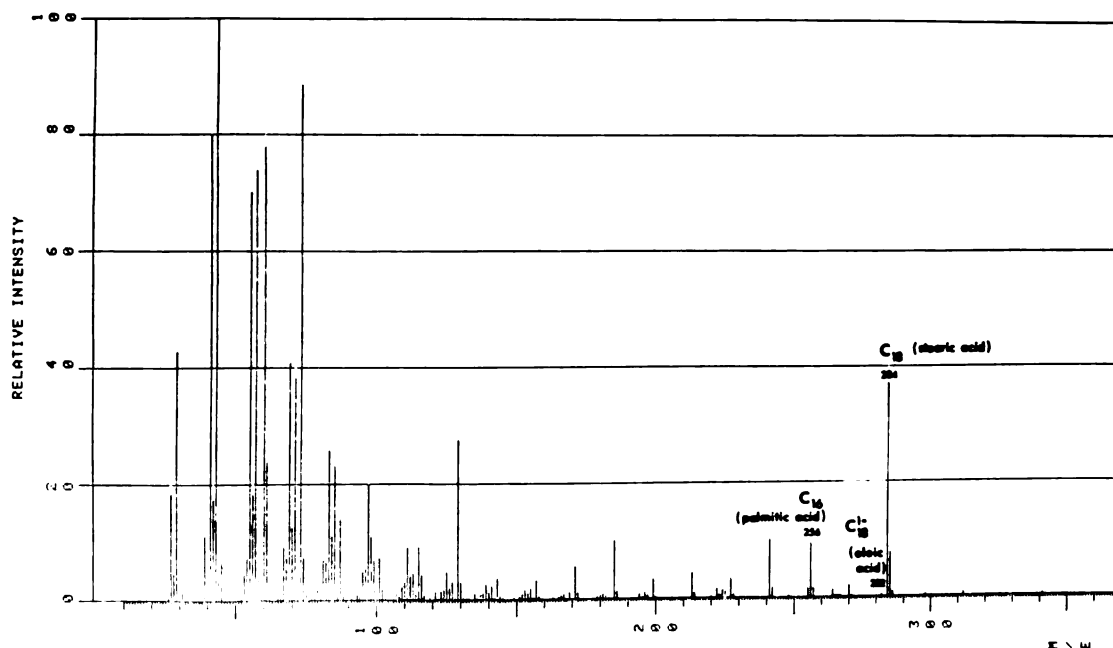
For comparison some of the analytical and identification results in form of curves are reproduced. This procedure may favour and simplify further studies of similar materials from other sources.

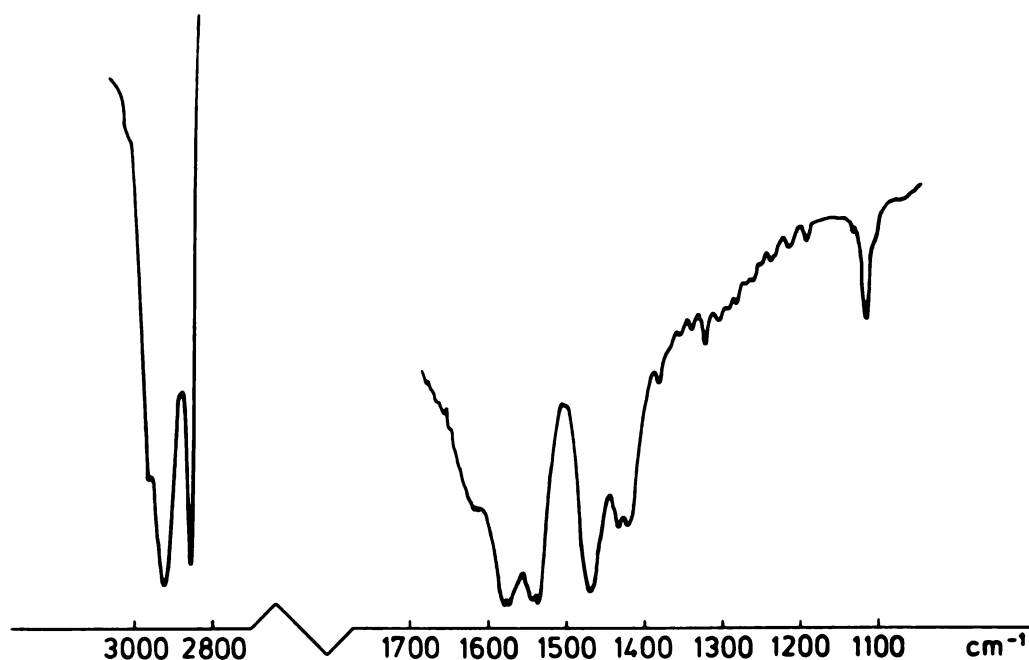
It may be difficult to obtain data on certain reference materials because of the time factor of some 3000 years in this case. The influence of this long period may age some of the original samples in a way which cannot be imitated in the laboratory.

The combined results from the thermal analysis, DTA and TG, indicate that the first peak on the DTA curve is associated with a decomposition or dehydration. The second and overlapping peak at 105°C, which is repeated after a new heating cycle (B in Fig. 2) corresponds to the melting point and is in good agreement with the reported value of 103°C for the tristearate.³

The thermogravimetric diagram in Fig. 3 is interpreted in the following way: the first step about 105°C is waterloss followed by several steps to the level around 500°C. All this is the result of the breakdown of the stearate and is in good agreement with other

4. The mass spectrum of the free fatty acids obtained by treating the solid residue first with diluted hydrochloric acid and then extracting with diethylether.





reports.⁴ Between 600°C and 700°C the dolomite is converted to the oxides, lime and magnesia. The corresponding decomposition temperature for calcite is about 100°C higher.

Summary

I want to emphasize that it has been very thrilling to work with old historic materials and to look for probable interpretations which may give some new facts to a past and somewhat hidden knowledge. However, when dealing with modern scientific techniques much care must be taken in the handling and storing of the materials. The high sensitivity in many of these methods makes it of utmost importance not to defile the discovered finds.

This may be one of the most serious tasks we must consider and decide: how to keep and store important, interesting and sensitive finds so that they will remain uninfluenced for the future when new and better techniques have been developed.

It seems to be the first time the aluminum salt has been observed in this type of compounds but there are many reports on animal fat and stearic acid.⁴ Most

5. The infrared spectrum showing the characteristic peaks of the material from the jar. The diagram is obtained from a disc of 300 mg KBr mixed with 2 mg sample.

work done on similar subjects so far have included destructive methods and this may have been the reason why the salt has not been observed before. A more common name in these days for this substance is napalm.

Dolomite and silica are more or less natural and thus easier to accept.

It is hard to find the proper cause for the high aluminum content in the solid residue but I would like to point out at least three possibilities i.e. as hydroxide, as silicate or as sulfate.

Both the hydroxide and the silicate are mentioned in old recipes on cosmetics or ointments and the sulfate, alum, may have been used in mummification.⁵ An indication of alum may be because of potassium, Fig. 1, which is often associated with this type of minerals.

A surprising conclusion which can be drawn from this investigation is that the Egyptians had the proper ingredients for preparing a soap which actually was invented a thousand years later. In this case time has been responsible for the final product.

I wish to thank Dr. Inger Lindgren-Frölén at the Research Institute for National Defence for her assistance with the mass spectrometric and infrared analysis.

1 ASTM, Powder Diffraction File, published by the Joint Committee on Powder Diffraction Standards, 1966. PDF No. 5-0010, 5-0012, 5-0284.

2 Koga, Y. and Matuura, R., Mem. Fac. Sci., Kyushu Univ., Ser. C 4(1) 1-62 (1961).

3 Handbook of Chemistry and Physics, 55th Edition. 1974-75.

4 Lorant, B., Seifen-Öle-Fette-Wachse 93 (16) 547-51 (1967).

5 Lucas, A. and Harris, J. R., Ancient Egyptian Materials and Industries, U.K. (1962).

Zwei Amarna Reliefblöcke in Stockholm

Ingegerd Lindblad

Im Medelhavsmuseet befinden sich seit 1975 beziehungsweise 1976 zwei Reliefblöcke aus Kalkstein mit rotbraunen Farbspuren der ursprünglichen Bemalung¹. Die Blöcke wurden von einer Privatperson in Stockholm käuflich erworben und dann der Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien überwiesen, die ihrerseits die Stücke dem Museum als Leihgabe überlassen hat.

Der erste Block (Abb. 1)² ist unregelmässig abgeschlagen. Schwarze Linien sind vor allem auf der Bildfläche ersichtlich³. Die Struktur des Steines ist ziemlich feinkörnig. Die Figuren sind in einem flachen versenkten Relief dargestellt.

Rechts ist ein Teil einer Tragstuhlszene⁴ abgebildet: Nur die hinteren Träger an der Tragstange sind erhalten. Vermutlich wurde der König oder ein Mitglied der königlichen Familie getragen. Die Träger, deren Unterkörper fehlen, sind staffelweise in einer Gruppe von vier geordnet: zwei auf jeder Seite der Stange. Die Körper weisen weiche Formen auf, gerundete Achseln und schmale Arme. Zwei Arme hängen nach hinten seitlich des Körpers herab, aber nach vorne sind vier Oberarme angedeutet, doch nur zwei Hände, welche mit nach oben stehenden Daumen um die Tragstange greifen. Die Männer sind mit je einem gürtellosen Schurz – die Spitze des dreieckigen Vorderstückes nach unten zeigend – bekleidet. Diese Tracht gilt als „Uniform“ der Angehörigen des Heeres⁵. Der Schurz ist im Rücken höher angesetzt und verläuft schräg nach vorn, so dass der kreisrunde Nabel auf dem gerundeten Bauch zu sehen ist. Der gefaltete Stoff ist bei dem hinteren Träger im Relief ausgeführt. Die Perücken der Männer haben verschiedene Formen: Eine ist glatt und unten gerade abgeschnitten; sie bedeckt das Ohr. Die Perücken der anderen Träger sind verschieden hoch an der Stirn angesetzt.

Die Köpfe der Träger scheinen wie auf der Tragstange aufgereiht, der Kopf des letzten ist jedoch etwas, im Verhältnis zu den anderen, nach oben gehoben. Abgesehen von kleinen Variationen sind die Gesichtszüge bei allen ähnlich. Der untere Teil des Gesichtes läuft nach vorne aus. Die Stirnlinie verläuft schräg, die Nase ist ziemlich voluminös, die Lippen sind wulstig, die Trennungslinie zwischen Ober- und Unterlippe ist gerade, das Kinn ist kurz. Die Augen sind langoval, halboffen und gerade gestellt. Das obere Augenlid ist dicht unterhalb der Augenbraue deutlich hervorgehoben⁶. Augen, Nase, Mund der einzelnen Gesichter sind jeweils in etwa gleicher Höhe dargestellt, ausgenommen die Nase und der Mund des linken Mannes. Die Kinnpartie des ihm nächst vorangehenden Mannes hat doppelte Konturlinien.

Vor dieser Trägergruppe ist die Hälfte des Oberkörpers eines Mannes zu sehen. Dieser trägt ebenfalls einen Schurz aus gefaltetem Stoffe, der hinten noch höher ansetzt. Vermutlich gehört er einer gleichartigen Trägergruppe an, wie der oben beschriebenen. Es gibt Darstellungen von Tragstuhlszenen, die bis zu vier Reihen von Trägern an beiden Seiten des Stuhles aufweisen⁷.

Hinter der Tragstuhlszene sind drei nach rechts gewendete Männer dargestellt. Auf einer höheren Standlinie bringt ein Mann stehend mit fast waagrecht vorgebeugtem Oberkörper seine Huldigung dar. Der Oberkörper ist in Seitenansicht dargestellt. Die fernere Schulter ist leicht nach vorn gezogen, so, dass fast eine Schrägansicht entsteht. Er trägt ein glattes Gewand, das bis zu den Waden reicht, die Ärmel sind kurz und stehen vom Oberarm ab. Trotz der vorgebeugten Stellung ist das Gewand vorne kürzer als hinten. Die Arme hängen nach unten; mit einer Hand umgreift er einen Stab, die andere Hand weilt leicht auf diesem⁸. Der Stab ist rotbraun, er läuft nach unten schmaler aus

und reicht teilweise quer über das Gewand. Die Haltung des Kopfes – er blickt geradeaus – ist im Verhältnis zur Rückenstellung organisch unmöglich⁹. Die glatte Perücke bedeckt das Ohr und schliesst mit einen herabhängenden Zipfel ab. Der Stab wie auch das Kleid deuten auf den höheren Rang dieser Person.

Darunter sind der Kopf und ein Teil des Rückens eines Anbetenden ersichtlich; der Oberkörper ist schräg nach vorne gebeugt. Er trägt ebenfalls eine glatte Perücke, diese schliesst gleichmässig über den Augenbrauen auf der Stirn ab und endigt vorn in einen herabhängenden Zipfel.

Weiter nach links steht die dritte Gestalt. Die Figur schliesst unterhalb der Oberschenkel mit der Kante des Blockes ab. Auch diese Gestalt nimmt eine ähnliche Haltung wie die der Oberen ein. Auch die Darstellung der Hände an einem Stab entspricht wahrscheinlich der Oberen. Er trägt einen gürtellosen Schurz, dessen Falten nach vorne hinabfallen. Der Nabel ist deutlich markiert. Die kurze nach unten abgerundete glatte Perücke beginnt erst in Höhe der Schädeldücke, was an die Erscheinung eines Kahlköpfigen erinnert. Mit Rücksicht auf die Beschädigungen der Darstellung dieser drei Männer weisen sie analoge Gesichtszüge zu denen der Trägergruppe auf, auch wenn die ersteren flüchtiger bearbeitet sind.

Links ist die Szene mit drei parallelen senk-

rechten Linien abgeschlossen, welche unten in einer Art Muster enden. Damit ist eine Türpartie angedeutet. Die kürzere, dritte Linie stellt die Seite eines Altars dar, was den Platz, wo die Szene stattfindet, als Tempelgebiet angibt.

Oberhalb ist ein Teil eines weiteren Registers dargestellt. Ursprünglich zeigte das Register zwei Figuren, die sich auf je einen keilförmigen Stab stützten¹⁰. Damit ist die Funktion der Männer sichergestellt: Diese Art von Stäben gehörte zur Ausrüstung von Wächtern und Polizisten¹¹.

Am zweiten Block aus sandigem Kalkstein (Abb. 2)¹² war die rechte untere Ecke beim Transport nach Stockholm abgebrochen und ist jetzt angesetzt worden. Die Darstellung zeigt zwei Figuren in stark versenktem Relief.

Rechts hebt eine Privatperson mit schräg vorgebeugtem Oberkörper die Arme im Jubel empor¹³. Ausser einem kleinen Teil der rechten Hand, der Linken und des Unterkörpers ist die Figur vollständig erhalten. Eine tiefgeschnittene modellierende Linie beschreibt Rücken, Schulter und Oberarm. Die untere Konturlinie des Körpers betont die sanfte Rundung der Brustpartie und des Bauches. In Höhe der Hüfte ist der Ansatz des Schurzes plastisch hervorgehoben. Wo heute die Bruchlinie verläuft, war wahrscheinlich der Nabel zu sehen. Der anatomische Ansatz des Armes am Rumpf

1. MME 1975:27.





2. MME 1976:2.

ist plastisch gut ausgeführt. Die oberen Konturen der Arme werden durch zwei allmählich auseinandergehende Linien dargestellt. Am linken Oberarm ist unten eine falschgeschnittene Linie zu sehen. Die Unterarme laufen in die leicht zurückgebogenen, langen Hände, von denen nur Reste der Rechten übriggeblieben sind, aus. Drei sekundäre Einritzungen sind auf dem linken Unterarm ersichtlich.

Der Kopf, etwas nach oben gehoben, ist mit einer bis zur Schulter reichenden, glatten Perücke versehen. Die Perücke lässt das Ohr frei, der untere Abschluss deckt sich mit der Schulterlinie. Die Gesichtszüge sind etwa dieselben wie die der Figuren des ersten Blockes. Auch bei dieser Figur verläuft der ganze untere Teil des Gesichtes nach vorne aus. Stirn und Nase gehen unmerkbar ineinander über. Die Nasenspitze ist aber durch eine Volumenmasse deutlich herausgebildet. In derselben Achse folgt ein breiter Mund mit summarisch ausgeführten Lippen. Die gerade kurze Kinnlinie läuft schräg nach unten in die des Halses über. Das grosse Auge, mit sehr gerundetem Augapfel, ist schräg angebracht. Die obere Linie des Augenlides überschneidet die untere. Das hoch angesetzte Ohr besteht aus einem

schmalen Rand, der etwa die Form einer Bretzel beschreibt – die Mittelpartie ist ziemlich undifferenziert.

Die vorgestreckten Arme der rechten Figur lassen den Blick automatisch zur linken Figur hinübergleiten¹⁴. Von dieser ist nur noch ein Teil des Rumpfes erhalten. Der Nabel ist in der unteren linken Ecke zu sehen. Die Kurvature des Rückens ist dieselbe wie die des rechten Mannes. Daraus lässt sich schliessen, dass auch dieser Mann im Adorantengestus dargestellt war.

Die technische Ausführung der Reliefs ist die in Amarna übliche. Die oberen Umrisse sind sehr tief und etwas schräg eingeschnitten, die Körperformen innerhalb der Umrisse sind plastisch sehr deutlich ausgeformt¹⁵.

Die stilistischen Merkmale zeigen typische Amarna-züge: Sanftheit in der Linienführung, den einzelnen Details und den Übergängen der Volumen. Durch Vergrösserung werden die Sinnesorgane besonders betont.

Der formale Aufbau am ersten Block mit den drei Figuren in Form eines Triangels hinter der grösseren Tragstuhlsszene ist ungewöhnlich¹⁶. Dieser Aufbau, wie

auch die bei den Figuren verwendeten unterschiedlichen Masstäbe und die Variation der Ausführung der Details verleihen der Darstellung eine Lebendigkeit.

Als Fundort der Blöcke ist wohl Hermopolis anzunehmen. Nach dem Verlassen der Stadt El-Amarna wurden sehr viele Blöcke von da entnommen, um in den Bauten von Ramses II in Hermopolis wieder

verwendet zu werden¹⁷. Ähnliche Blöcke aus Kalkstein sind auch an anderen Orten festgestellt worden: Tuna-el-Gebel, Siut, Abydos, Heliopolis und Memphis¹⁸. Das Material sowie die Grösse der dargestellten Privatperson auf dem zweiten Block sprechen gegen Karnak als Standort¹⁹.

¹ Inv.-Nr. MME 1975:27 und MME 1976:2.

² Höhe 23 cm; Breite 54 cm; Dicke 3,5 cm. Die ursprüngliche Dicke ist reduziert worden.

³ Diese Linien sind vermutlich Abdrücke von Wurzeln.

⁴ Einige Tragstuhlszenen finden sich bei N. de G. Davies, *The Rock tombs of El Amarna III*, London 1905, pl. 13; D. Redford, *The Akhenaten Temple Project I*, Warminster 1976, pl. 51 und 90; B. Peterson, *Fragments of Akhenaten Reliefs in Stockholm*, *Medelhavsmuseet Bulletin* 11, 1976, 5 f.

⁵ Siehe G. Roeder, *Amarna-Reliefs aus Hermopolis*, Hildesheim 1969, 311.

⁶ Darstellungen mit ähnlichen stilistischen Merkmalen finden sich bei J. Cooney, *Amarna Reliefs from Hermopolis in American Collections*, Mainz 1965, pl. 39 und 53, die linke Figur; G. Roeder, *op.cit.*, Taf. 6, 351–VIII und Taf. 183, PC 74; R. Hanke, *Amarna-Reliefs aus Hermopolis*, Hildesheim 1978, Abb. 12, 24.

⁷ Vgl. D. Redford, *op.cit.*, pl. 58.

⁸ Für Figuren mit derselben Handbewegung s. N. de G. Davies, *op.cit.*, II, pl. 40, III, pl. 5 und D. Redford, *op.cit.*, pl. 50, 2.

⁹ Vgl. G. Roeder, *op.cit.*, 307: „Die Absicht dieser manierierten Gestaltung ist die, das Gesicht geradeaus blicken zu

lassen, d. h. in der Richtung auf den König hin, dem die Huldigung erwiesen wird.“

¹⁰ Vgl. N. de G. Davies, *op.cit.*, III, pl. 8 und D. Redford, *op.cit.*, 50, 2.

¹¹ Siehe J. Cooney, *op. cit.*, pl. 53, 89.

¹² Höhe 22 cm; Breite 43,5 cm; Dicke 5,5 cm. Die ursprüngliche Dicke ist reduziert worden.

¹³ Parallele Darstellungen finden sich bei N. de G. Davies, *op.cit.*, VI, pl. 22 und G. Roeder, *op.cit.*, Taf. 74, 459–VIII.

¹⁴ Für ähnliche formale Lösungen s. N. de G. Davies, *op.cit.*, I, pl. 10A, II, pl. 37, IV, pl. 6, VI, pl. 29 und B. Peterson, *op.cit.*, pl. 3.

¹⁵ Vgl. J. Samson, *Amarna, City of Akhenaten and Nefertiti*, London 1972, 16 f. und B. Peterson, *op.cit.*, 6.

¹⁶ Eine parallele formale Darstellung findet sich bei N. de G. Davies, *op.cit.*, I, pl. 26.

¹⁷ Siehe G. Roeder, *Hermopolis 1929–1939*, Hildesheim 1959, Kap. III, § 18, 84–87.

¹⁸ Vgl. hierzu G. Roeder, *op.cit.*, 361–363 und B. Löhr, *Aḥanjāti in Memphis*, *SAK* 2, 1975, 139 ff.




¹⁹ In den thebanischen Monumenten wurde Sandstein verwendet.

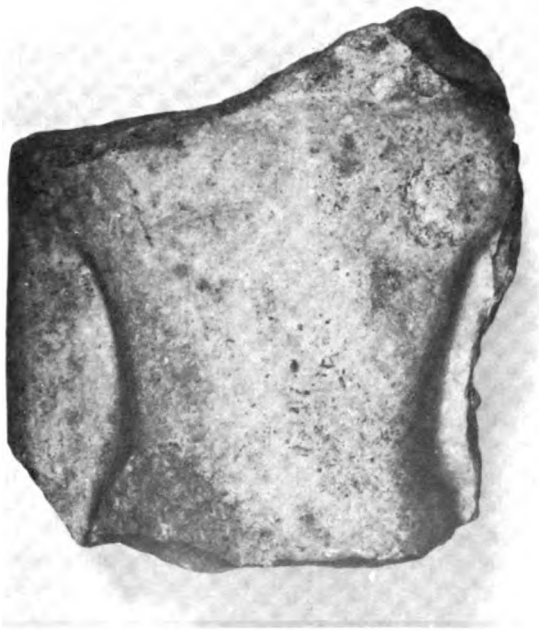
Vier neue ägyptische Prinzessinnen

Bengt Peterson

In Stockholm in Privatbesitz befindet sich der Torso einer Statue aus Alabaster. Er wurde von dem jetzigen Besitzer in Belgien gekauft, wo er als Gartendekoration verwendet wurde. Das Fragment ist 44 cm hoch, um 40 cm breit und besteht aus dem Oberkörper eines Mannes. Die unteren, hier glatten, herunterhängenden Teile seiner Perücke sind am oberen Rand der Skulptur noch erhalten. Der hintere Abschluss der Perücke ist horizontal. Vor sich hat der Mann vier aufrecht stehende, nackte weibliche Gestalten gehalten, etwa 23 cm hoch. Sie halten alle den linken Arm an den Körper angelegt, den rechten dagegen mit der Hand gegen den Mund. Sie sind also als Kinder dargestellt mit dem

geläufigen Kindergestus mit Finger im oder beim Mund. Diese Mädchen stehen auf einem Untersatz, den der Mann vor sich hält; die oberen äusseren Ecken einer Rückenwand desselben sind an den Seiten ausgearbeitet.

Zwischen den Mädchen befinden sich eingravierte, senkrechte Inschriften von einer Zeile, die Titel und Namen des betreffenden Mädchens enthalten. Drei von diesen sind noch erhalten; die vierte links aussen ist abgeschlagen. Links vom Mädchen rechts aussen liest man , links vom nächsten Mädchen  und weiter links , während das vierte links aussen wie gesagt keine Inschrift mehr hat.



Die Titel zeigen, dass wir es bei allen drei Mädchen, wahrscheinlich dann auch beim vierten, mit Prinzessinnen, „Königstöchter“, zu tun haben. Prinzessinnen mit diesen Namen sind aber früher nicht bekannt, soweit eine Nachforschung erwiesen hat¹. Zwei von den Namen sind als solche jedoch früher belegt.

Der erste Name ist *nb-hr-ḥsbd*, „Gold und Lapislazuli“², der aus der 18. Dynastie als Name eines Mädchens aus privater Familie bekannt ist³. Der zweite Name *n.t-m-ḥst*, „Neith ist an der Spitze“⁴, ist nur in der Spätzeit belegt⁵. Der dritte Name schliesslich scheint nicht früher belegt zu sein; er lautet *ḥt-wḥd-wr*, „Tochter des Meeres“; seine Konstruktion ist aber nicht ungewöhnlich.

Die Skulptur stellt offenbar einen Privatmann dar, dessen Perücke von einem Typus ist, der im Neuen Reich, nicht dagegen in der Spätzeit, häufig begegnet. Das Nichtvorhandensein eines Rückenpfilers macht die Datierung in die Spätzeit weniger wahrscheinlich, in welcher Zeit auch das Material Alabaster für grosse Skulpturen relativ selten ist. Wenn auch die Spätzeit ganz allgemein nicht auszuschliessen ist, gibt es anscheinend keine Parallelen zu dem besonderen Typus dieser Skulptur aus dieser Zeit. An Altes oder Mittleres Reich ist nicht zu denken bei diesem Monument, im Neuen Reich findet man aber Anhaltspunkte. Die Beispiele Senenmuts mit Nefrure sind wohl bekannt; das Thema ist der Hofmann mit seinem könig-

lichen Schützling. Noch einige Skulpturen aus der 18. und 19.–20. Dynastie sind vorhanden, die die Hauptperson mit einem oder zwei Königskindern zeigen⁶. Überhaupt ist die Neigung im Neuen Reich gross, Personen in Skulptur mit vor sich gehaltenen Figuren, Göttern, Kultobjekten, darzustellen, während die Spätzeit eine uniformere Darstellungsweise darbietet, z.B. die Naophoren. Wenn man weiterhin die verhältnismässige Grösse dieser Skulptur bedenkt, fällt es auch leicht, eine Datierung in das Neue Reich zu bevorzugen.

Die Datierung der Namen zeigte eine Spannweite von der 18. bis zur 26. Dynastie, vielleicht auch später. Einer ist nur in der 18. Dynastie belegt, ein zweiter überhaupt nicht. Der Name, der nur in der Spätzeit belegt ist, könnte aber prinzipiell gut im Neuen Reich vorkommen, da die Konstruktion altherkömmlich ist und bei anderen Götternamen vorkommt.

Ein bedeutender Privatmann ist hier als Beschützer der vier Königstöchter dargestellt. Wer ist er, wer war der Vater der Prinzessinnen? Die vier Mädchen sind neu in der Geschichte, drei sind jetzt mit Namen zutage getreten. Nicht unwahrscheinlich gehören sie ins Neue Reich, wie die hier dargelegten Anhaltspunkte andeuten. Diese Notiz kann leider nur der Anfang sein, das Fragment in die ägyptische Kunst und Geschichte endgültig einzureihen.

¹ An dieser Stelle sollen die liebenswürdigen Auskünfte von Prof. Dr H. de Meulenaere sowie Dr J. Málek erwähnt werden.

² H. Ranke, Die ägyptischen Personennamen, Glückstadt 1935, I, 191:21.

³ K. Dyroff – B. Pörtner, Ägyptische Grabsteine und Denksteine aus süddeutschen Sammlungen, ed. W. Spiegelberg, Bd 2, München, Strassburg 1904, Nr 23.

⁴ H. Ranke, op.cit., I, 182:1.

⁵ L. Borchardt, Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten im Museum von Kairo (CGC), Teil 3, Berlin 1930, Nr 665; British Museum, Temporary Exhibition, Ancient Egyptian Sculpture lent by C. S. Gulbenkian, Esq., London 1937, Nr. 19; Louvre, Kanopen 792/5, zit. von H. Ranke.

⁶ J. Vandier, Manuel d'archéologie égyptienne, 3, Paris 1958, 476.

Hathor, Herrin der Sistren

Beate George

Wir musizieren für dich.

Wir tanzen für deine Majestät.

Wir preisen dich

bis an die Höhe des Himmels.

*Du bist die Gebieterin der Szepter,
der Halskette und des Sistrums,
die Gebieterin der Musik,
für die man spielt.*

*Wir preisen täglich deine Majestät
vom Abend, bis die Erde hell wird.*

Wir trommeln vor dir, Herrin in Dendera.

Wir preisen dich mit Taktgesängen.

*Du bist die Gebieterin des Jubels, die Herrin des
Tanzes,
die Gebieterin der Musik, die Herrin des
Harfenspiels,
die Gebieterin des Reigens, die Herrin des
Kranzbindens,
die Gebieterin der Myrrhen, die Herrin des
Springens.*

Wir rühmen deine Majestät.

Wir preisen dich.

*Wir erheben deinen Ruhm
über Götter und Göttinnen.*

*Du bist die Gebieterin der Hymnen, die Herrin
der Bibliothek,
die grosse Archivarin vor dem Haus der
Bibliothekare.*

Wir begütigen deine Majestät tagtäglich.

Dein Herz atmet beim Hören unserer Lieder.

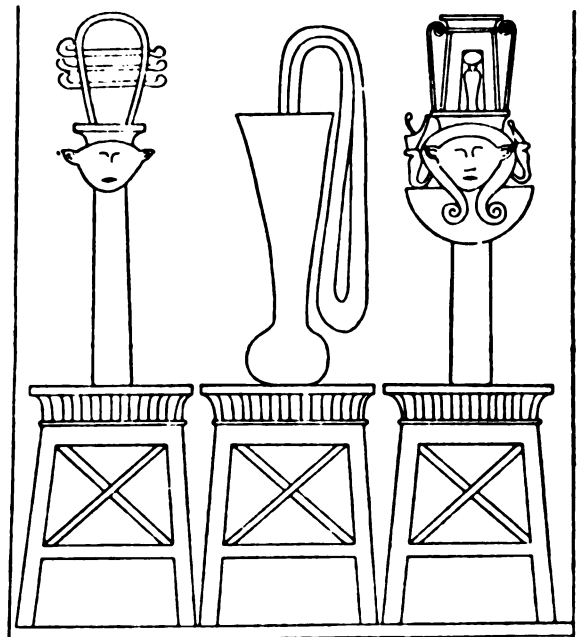
Wir frohlocken, dich zu sehen, Tag für Tag.

Unsere Herzen jauchzen, deine Majestät zu schauen.

*Du bist die Gebieterin des Kranzes, die Herrin
des Tanzes,
die Gebieterin nie endender Trunkenheit.
Wir jubeln vor dir, wir musizieren für dich.
Dein Herz jauchzt über unser Tun.*

Dieses Preislied zu Ehren der grossen Göttin Hathor ist in ihrem Tempel zu Dendera bewahrt¹, und es ist dort mit Musik und Tanz bei der Feier ihres Kultes aufgeführt worden. Es schildert wichtige Züge dieser bedeutenden Gottheit. Wenn man Hathors komplexes Wesen mit wenigen Worten zusammenfassen will, könnte man sagen: sie verkörpert alles, was heiss und rauschhaft ist. Sie ist die Sonne in ihrem lebenspendenden und erneuernden Aspekt – und daher auch für die Toten bedeutsam – sie ist aber auch das wütende Sonnenauge, das Ägypten verlässt und vorsichtig mit

1. Bügelsistrum, Menat und Naossistrum, Südliche, Krypta Nr. 2, im Hathortempel, Dendera.





2. Spiel mit dem Bügelsistrum, Theben Grab 52.

List und Überredungskünsten zurückgelockt werden muss², das auch wie ein Löwe im Kampf die Menschen verschlingt und ihr Blut trinkt³. Sie ist der Rausch und die Trunkenheit, die Wein, Wohlgerüche, Musik und Tanz verleihen und die in Liebe und Ekstase gipfeln. An Hathor wendet man sich überwältigt von Sehnsucht, und sie schenkt die Süsse der Erfüllung, wie es die Liebeslieder schildern⁴.

Im Kult wird die Umwandlung der rasenden wütenden Göttin in die milde freundliche unternommen. Unter den Musikinstrumenten, die dabei angewandt werden, ist vielleicht das Sistrum (Abb. 1) das wichtigste und charakteristischste⁵. Das klirrende Geräusch dieser Rassel wird mit dem Kultbrauch in Verbindung gebracht, zu Ehren Hathors Papyrus zu pflücken und rituell zu schütteln. Dieses Papyrusausreißen *ssš* (WB III 486,18) hat dem sog. Naossistrum seinen

Namen *ssš.t* gegeben, und Papyrusstengel können auch den Griff des Instrumentes bilden. Das Naossistrum hat seinen modernen Namen von der Form des Klangkörpers, einer kleinen Kapelle bzw. wohl richtiger einem Portal⁶ erhalten. Der andere Sistrumtyp – *shn*, das Mächtige, auf Ägyptisch hat einen hufeisenförmig gebogenen Klangapparat und wird Bügelsistrum genannt (Abb. 2). Beide Arten tragen zwischen Griff und Klangkörper ein oft doppelseitiges Hathorgesicht. Geräusche konnten auf folgende Art und Weise erzeugt werden: drei bis vier oft schlangenförmig gebogene Metallstäbe im Oberteil des Instrumentes schlagen beim Schütteln an die Aussenseiten, oder sie sind fest angebracht und mit kleinen runden Metallplättchen versehen, die aneinanderschlagen. Sistren sind auch weiter südlich in Afrika verbreitet und dienten zu Wasser- und Fruchtbarkeitsriten und auch bei Initia-

tionsfeiern⁷. Ähnliche Funktionen sind möglicherweise für die Frühzeit auch in Ägypten anzunehmen, wo sie dann aber in viel weiterem Zusammenhang als Musikinstrumente vor verschiedenen Göttern, vorm König und auch in Totenkult verwendet wurden. Sistren sind weiterhin auf anderen Instrumenten als Dekor angebracht wie z.B. auf der Menat. Sie konnten in verkleinertem Masstab als Amulette getragen werden, sie dienten als Möbelement und schliesslich umgesetzt in Stein als monumentale Säulen von Hathorheiligümern⁸. Das Material der Musikinstrumente ist Bronze, Fayence, Holz und selten Silber oder Gold. Es ist nicht immer leicht zu entscheiden, ob es sich um wirkliche Instrumente oder um Modelle möglicherweise mit Votivcharakter handelt.

Im Medelhavsmuseet befinden sich vier Fragmente – zwei aus Fayence und zwei aus Holz – die Bestandteile von Sistren gewesen sein können; dies ist im Falle der hölzernen Exemplare nicht ganz eindeutig. Das erste – MME 1962:2 = MM 18576; Höhe 10,4 cm, Breite 9,2 cm, Dicke 5,1 cm⁹ – ist ein doppelseitiger Hathorkopf sehr guter Qualität aus hellgrüner Fayence (Abb. 3), der Mittelteil eines Sistrums gewesen ist: unterhalb von dem breiten Perlenkragen ist ein Griff und auf dem Kopf ein Klangkörper zu ergänzen. Es muss offenbleiben, ob es sich dabei um einen Naos oder einen Bügel

3. MME 1962:2.



4. MM 30265.

gehandelt hat. Selten nur scheint es der Fall zu sein, dass über dem Naos, der dann seine Funktion als Klangkörper verloren hat, noch ein Bügel mit Metallstäben angebracht ist, wie z.B. bei dem Kairener Bronzesistrum 69316¹⁰. Hathor ist wie üblich *en face* mit Kuhohren wiedergegeben. Die Nase des besser erhaltenen Gesichtes ist modern ergänzt. Die unten gerade abschliessende Perücke ist an fünf Stellen durch dreifache, zu ihr senkrecht verlaufende Bänder unterteilt. An der Nahtstelle der vorderen und der hinteren Perücke waren wohl Uräen angebracht, die nun abgeschlagen sind. Der breite Halskragen besteht aus mindestens neun Reihen von Perlen, die z.T. Blätter und Lotusblüten darstellen. Das umseitige Gesicht ist schlechter erhalten, die Züge sind bis auf die Augen stark zerstört, auch der Halskragen weist in den unteren Perlenreihen Beschädigungen auf. Alter und Herkunft dieses Stückes sind unbekannt; stilistische Parallelen vor allem aus Kairo und dem British Museum¹¹ lassen keine genauere Daterung als Spätzeit bis griechisch-römische Epoche zu.

Das zweite Fragment – MM 30265, Höhe 6,9 cm, Breite 5,1 cm, Dicke 2,1 cm – ist ebenfalls ein doppelseitiger Hathorkopf aus hellgrüner Fayence mit schwarzen Details (Abb. 4). Die Göttin ist *en face* mit Kuhohren und langer Schneckenperücke, die weit auf den Halskragen hinunterreicht, dargestellt. Auf der

einen Seite, die im übrigen schlechter erhalten ist, sind noch bedeutende Reste der schwarzen Glasur der Perücke erhalten. Rechts und links auf dem breiten Schmuckkragen befindet sich je ein Uräus mit Sonnenscheibe, in beiden Fällen beschädigt, und auf Hathors Kopf erhob sich der heute grösstenteils abgeschlagene Klangkörper des Sistrums, von dem sich nicht mehr sagen lässt, ob es sich um einen Naos oder einen Bügel handelte. Auch ein Loch für einen Griff – vielleicht aus anderem Material – ist an der Unterseite des Halskragens vorhanden. Parallelen in Kairo und im British Museum¹² sowohl aus Bronze wie aus Fayence werden, wenn überhaupt, in die Spätzeit bis römische Zeit datiert. Es ist kaum möglich, diese lange Spanne für das Stockholmer Stück, zu dem jegliche Hinweise auf Herkunft und Alter fehlen, näher einzugrenzen. Auch den Typ des Sistrums eindeutig zu bestimmen, ist hier wie bei dem vorigen Fragment nicht sicher möglich. Nach Andersons Untersuchungen¹³ scheint das Naos-sistrum immer aus Fayence zu bestehen, weshalb man sich vielleicht auch bei den hier präsentierten Beispielen diesen Typ vorzustellen hat. Möglicherweise muss jedoch Andersons Auffassung durch das im folgenden zu behandelnde Holzfragment relativiert werden. Auch ob es sich um wirklich für eine Verwendung bestimmte Musikinstrumente oder nur um Modelle gehandelt hat, kann aufgrund der fragmentarischen Erhaltung nicht mehr entschieden werden.

Das dritte Fragment – MM 19666, Höhe 6,5 cm, Breite 2,9 cm, Dicke 2,5 cm, Herkunft und Datum unbekannt – besteht aus Holz (Abb. 5). Auf einem Papyruskapitell, das für das Anbringen eines Griffes ausgehöhlt ist, erhebt sich ein doppelgesichtiger Hathorkopf mit Kuhohren und gerader Perücke. Der Halskragen fehlt. Auf einem Untersatz trägt die Göttin einen Naos mit Voluten rechts und links aussen auf dem Haupte. Uräen mit Sonnenscheiben sind in den Türen im Relief angedeutet. Der Naos ist massiv und viel zu klein, um als Klangkörper gedient haben zu können. Es könnte sich daher um ein Modellsistrum handeln. Ein Loch oben im Naos zeigt aber, dass noch weitere Bestandteile ausser dem Griff fehlen. Vielleicht hat man sich analog zum Sistrum Kairo 69 316 noch einen Bügel oberhalb des Naos vorzustellen. Oder auch ist möglicherweise an einen ganz anderen Anwendungsbereich zu denken: zwei Parallelen zu diesem Stück stammen aus Amarna¹⁴ bzw. Deir el Medineh¹⁵. Das Amarna-Stück aus dem „*Eastern Village*“, das mit seiner Schneckenperücke und dem Aufsatz auf dem Kopfe stilistisch abweichend ist,



5. MM 19666.

abgesehen davon, dass keine weiteren Bestandteile mehr erhalten sind, wird folgendermassen beschrieben „a wooden Hathor head (22/73) was probably decorative also, a part of a casket or something of the sort, not a cult object“, und Bruyère bezeichnet seinen Fund als „fragment de meuble représentant un sistre en bois, hauteur 0 m. 12“. Die Hathorgesichter mit Naos darauf ruhen im Falle des Deir el Medineh-Stückes anstatt auf einem Kapitell auf dem grossen Perlenhalskragen, unter dem noch ein säulenartiger Teil erhalten ist. Da Sistren ja in monumentalem Format als Architekturelemente, nämlich als Tempelsäulen, dienen konnten, ist es nicht ausgeschlossen, dass sie auch in kleinerer Skala als Bestandteile von Möbeln Verwendung fanden.

Unsicher ist auch die Funktion des vierten Fragmentes, MM 19652. Herkunft und Datum sind auch hier unbekannt. Es stellt ein einseitiges Hathorgesicht mit Kuhohren ohne Perücke auf einem säulenartigen Griff dar (Abb. 6). Ein Aufsatz befindet sich auf dem Kopfe. Das Material ist Holz, die Länge beträgt 13,7 cm. Der Griff weist an zwei Stellen circa 1 cm unterhalb vom Kopfe zwei längliche Löcher auf. Ein Teil des Gesichtes mitsamt dem rechten Ohr ist abgesplittert. Der Aufsatz ist auch oberhalb vom linken Ohr beschädigt. Spuren für weitere Bestandteile finden sich auf ihm nicht. Die Gesichtszüge waren

anscheinend mit Farbe akzentuiert, wie schwache schwarze Spuren an der rechten Augenbraue noch andeuten. Eine nahe Parallele zu diesem Stück – auch ohne alle Angaben – befindet sich im British Museum und wird als „*fragment of model sistrum handle*“¹⁶ bezeichnet. Ein ähnliches Modellinstrument in Kairo¹⁷ trägt auf dem Aufsatz auf dem Kopf einen Bügel, dessen Bogen innen jedoch nicht vom Holze freigemacht worden ist. Ein weiterer Griff dieses Typs aus

vergoldetem Holz und Eigentum der Tuja¹⁸ trug wohl ebenfalls einen Bügel. Stilistisch vergleichbare Stücke, das heisst also die Wiedergabe des Hathorgesichtes nur mit Kuhhoren ohne weiteren Dekor, sind auch aus Fayence hergestellt worden, wie Kairo 69 329 zeigt¹⁹, das allerdings doppelseitig ist und noch die Ansätze des Bügels direkt auf dem Kopfe trägt ohne einen Aufsatz dazwischen. Parallelen existieren auch aus Bronze, weiterhin vom Bügelsistrumtyp²⁰, und schliess-

6. MM 19652.





7. Sistrumsäule des Hathorheiligtums in Hatschepsuts Tempel, Deir el Bahari.

lich kommen vergleichbare Köpfe auch in Fayence und mit einem Naos bekrönt²¹ vor, so dass also alle Materialien und alle Typen von Zusammensetzungen vertreten sind.

Obwohl dieser stabförmige Gegenstand sich aufgrund der Parallelen mit Sistrum in Verbindung bringen lässt, muss dennoch die Möglichkeit offengelassen werden, in ihm wirklich ein Götterbild zu sehen. Der Unterschied zwischen dem Götterkultgerät Sistrum und einem Fetisch ist nun allerdings nicht fundamental, da Hathor selbst laut Zeugnissen aus Dendera²² das Sistrum *sš.t* ist, trotzdem aber ist die Frage der Identifizierung keineswegs eindeutig. Sicher

können alle die vier hier angeführten Fragmente mit Hathor in Zusammenhang gebracht werden, obwohl keine Inschriften dies ausdrücklich bestätigen, doch bei der synkretistischen Tendenz der ägyptischen Religion sind Verbindungen mit anderen Göttinnen häufig, wobei Hathor sowohl die Gebende als auch die Nehmende sein kann. So z.B. kann bei der zuletzt behandelten *en face*-Wiedergabe des Kopfes auf einem Stabe an das alte Bat-Symbol²³ gedacht werden, das zu einer Form Hathors wurde, wie Funde ähnlicher Holzidole im Hathorheiligtum in Deir el Bahari²⁴ zeigen. Derselbe Fetisch mit einer Sonnenscheibe als Bekrönung heisst im Ipettempel zu Karnak Ipet²⁵, und auf einer sistrophoren Statue wird die Göttin, die ein Naossistrum auf dem Kopfe trägt, *Wr.t. ḥk3.w* genannt²⁶. Göttinnen mit demselben Kopfschmuck können auch Nebet-Hetepet oder Iusaas heissen²⁷. Sistrumsäulen mit Hathorköpfen kommen bei Heiligtümern der Mut auf Bronzespiegeln²⁸ und auf einem Holzschrein der Anukis²⁹ vor. Wesensmässig hat Hathor Ähnlichkeit sowohl mit Sachmet und Bastet bzw. auch Tefnut, als auch mit Isis und Nephthys³⁰. In diesem Zusammenhang ist die Doppelseitigkeit vieler Sistrum bedeutsam: Hathor, die ja selbst das Sistrum ist, zeigt sich unter dem Doppelaspekt der wütenden Sachmet oder Tefnut, die besänftigt und getröstet werden muss, und der milden Bastet; Mittel der Besänftigung ist eben das Sistrumspiel³¹. Eine ähnliche Bedeutung beinhaltet die Gleichsetzung der zwei Gesichter mit Isis, die das Leben und Nephthys, die den Tod repräsentiert: in einer Szene der Darbringung des Sistrums ist Hathor mit Nephthys identifiziert, sie ist Leben und Tod³². Aus diesem Assoziationszusammenhang wird auch der Sinn des Sistrumspieles im Totenkult einsichtig: es garantiert, dass der Todesschlaf nicht endgültig ist, sondern dass Umwandlung und Erneuerung folgen³³. Dass der ganze Kosmos schliesslich, der Himmel mit Sonne, Mond und Sternen und die Erde mit ihren Lebewesen aufgrund musikalischer Klänge erschaffen und durch sie in einem die Göttin preisenden Tanz, in ständig sich erneuernder Harmonie gehalten seien, dies deuten die als Säulen ins Riesenhafte vergrösserten Sistrum (Abb. 7) in den Hathortempeln an³⁴.

¹ S. Schott, *Altägyptische Liebeslieder*, Zürich 1950, 78 f. Zu Hathor allgemein: H. Bonnet, *RÄRG*, Berlin 1952, s.v. Hathor; S. Allam, *Beiträge zum Hathorkult*, Berlin 1963; C. J. Bleeker, *Hathor and Thoth*, Leiden 1973, 22 ff.; F. Daumas, *Lexikon der Ägyptologie*, Lieferung 15, Wiesbaden 1977, s.v. Hathor, Hathorfeste.

² Vgl. H. Junker, *Der Auszug der Hathor-Tefnut aus Nubien*, APAW Berlin 1911.

³ Vgl. die Erzählung von der Vernichtung des Menschengeschlechtes: E. Brunner-Traut, *Altägyptische Märchen*, Düsseldorf-Köln, 1963, 69 ff.

⁴ Schott, *op.cit.*, 41 f (5.Lied) und 43 (7.Lied).

⁵ Zahlreiche Hinweise zur reichen Literatur über das Sistrum finden sich bei E. Nagy, *Fragments de sistres au Musée des Beaux Arts*, *Bulletin du Musée hongrois des Beaux Arts*, no 48–49, Budapest 1977, 49–70.

⁶ F. Daumas, *Les objets sacrés d'Hathor à Dendara*, *RdE* 22, 1970, 72.

⁷ H. Hickmann, s.v. Sistrum in W. Helck–E. Otto, *Kleines Wörterbuch der Ägyptologie*, Wiesbaden 1956, und idem, *Ägypten, Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig 1975, 48.

⁸ Belege mit weiterer Literatur zu allen diesen Verwendungsbereichen finden sich bei D. Wildung, *Zwei Stelen aus Hatschepsuts Frühzeit*, *Festschrift zum 150jährigen Bestehen des Berliner Ägyptischen Museums*, Berlin 1974, 255–268, bes. 265.

⁹ Früher abgebildet bei B. Söderberg, *The Sistrum*, *Ethnos*, Stockholm, 1968: 1–4, 125 und in *Medelhavsmuseet, Vägen till evigheten*, Stockholm 1974, nr. 101.

¹⁰ H. Hickmann, *Instruments de musique*, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, Le Caire 1949, 80 f und pl. 15–16.

¹¹ Hickmann, *Instruments*, 69320, 69330, 69337, 69744, 69753: Spätzeit; 69334, 69348: 26. Dynastie; 69324: 1. Perserzeit; 69321, 69322: Ptolemäerzeit. R. D. Anderson, *Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum III: Musical Instruments*, Oxford 1976, fig. 94, 96, 97, 104: 26. Dynastie.

¹² Hickmann, *Instruments*, 69303, 69305, 69307, 69309–11, 69313–16, 69323, 69328. Anderson, *op.cit.*, fig. 74–76, 78, 80, 81, 84, 89, 98, 105.

¹³ Anderson, *op.cit.*, 40.

¹⁴ T. E. Peet–C. L. Woolley, *The City of Akhenaten I*, London 1923, pl. 20, 1 und p. 66.

¹⁵ B. Bruyère, *Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (années 1945–1946 et 1946–1947)* *FIFAO* 21, 1952, 51 fig. 36.

¹⁶ Anderson, *op.cit.*, 62, fig. 119.

¹⁷ Hickmann, *Instruments*, 69318, pl. 49 c.

¹⁸ *ibidem*, 51174, pl. 56 b und p. 90.

¹⁹ *ibidem*, 69329, pl. 69 a–b und p. 91.

²⁰ Anderson, *op.cit.*, fig. 70, 73.

²¹ *ibidem*, fig. 92, 93, 99, 102, 103.

²² Daumas, *op.cit.*, *RdE* 22, 72.

²³ H. G. Fischer, *The Cult and Name of the Goddess Bat*, *JARCE* 1, 1962, 7 ff.

²⁴ E. Naville, *The XIth Dynasty Temple at Deir el-Bahari III*, London 1913, pl. XXIV 1; H. Winlock, *The Egyptian Expedition 1922–1923*, *The Metropolitan Museum of Art, Bulletin* 1923, II, New York 1923, 39, fig. 34; B. Grdseloff, *L'insigne du grand juge égyptien*, *ASAE* 40, 1940, 196, fig. 31; E. R. Russmann, *The Statue of Amenemope-em-hat*, *Metropolitan Museum Journal* 8, 1973, 36.

²⁵ A. Varille, *La grande porte du temple d'Apet à Karnak*, *ASAE* 53, 1955, 79–118, pl. 25.

²⁶ J. J. Clère, *Deux statues 'gardiennes de porte' d'époque ramesside*, *JEA* 54, 1968, 135–148, bes. 139, pl. 22–23.

²⁷ J. Vandier, *Iousâas et (Hathor)-Nébet-Hétépet*, *RdE* 16, 1964, 57 ff.; 17, 1965, 93 ff.; 18, 1966, 181 ff.; 20, 1968, 135 ff.

²⁸ P. Munro, *Eine Gruppe altägyptischer Bronzespiegel*, *ZÄS* 95, 1969, 92 ff, pl. 2, 4–9.

²⁹ D. Valbelle, *Le naos de Kasa au Musée de Turin*, *BIFAO* 72, 1972, 179 ff.; in diesem Zusammenhang sei auch an den Stabfisch der Anukis im Louvre (N 3534) erinnert.

³⁰ Daumas, *op.cit.*, *RdE* 22, 72 f.

³¹ H. Brunner, *Das Besänftigungslied im Sinuhe (B269–279)*, *ZÄS* 80, 1955, 5 ff. Daumas, *Dendara et le temple d'Hathor*, Le Caire 1969, 30 f.

³² Daumas, *RdE* 22, 73 und idem, *Les Mammisis de Dendara*, Le Caire 1959, 256, 9.

³³ Vgl. E. Nagy, *op.cit.*, 56 und 59.

³⁴ Hickmann, *Ägypten*, 150 ff.

Die Wiedergewinnung einer ägyptischen Situla

Bengt Peterson & Gunnel Werner

Form und Dekor

Noch ist der ägyptische Gefässtypus, der als Situla bezeichnet wird, nicht ausreichend untersucht worden. Datierungen und Verwendungsbereiche sind nur grob bekannt. Nur M. Lichtheim hat 1947 einen Grund zur Erschliessung der Gruppe gelegt¹. Klar ist, dass die dominierende Mehrzahl aus der Spätzeit stammt und dass diese Gefässe in Tempeln und in den Gräbern für Wasser- oder Milchopfer verwendet wurden.

Unter den Situla-Gefässen des Medelhavsmuseet gibt es eins, das eine Eingravierung besitzt, die durch Entfernung einer die Oberfläche bedeckenden Korrosion nunmehr hervorgetreten ist. Aufgrund von Form und Dekor hat dieses Gefäss ein besonderes Interesse. Es soll hier zusammen mit einem Bericht der herstellungstechnischen Aspekte vorgelegt werden.

Das Gefäss MM 10847 ist 12,4 cm hoch einschliesslich der beiden Ösen, die für den Henkel bestimmt waren, von welchem heute nur noch ein Fragment erhalten ist. Es wurde 1930 von der Gayer-Anderson Collection gekauft. Die Form scheint einmalig zu sein; Parallelen sind in Lichtheims Typenverzeichnis nicht zu finden. Nach dem allgemeinen Typus aber und seiner gravierten Darstellung zu urteilen, ist es offenbar aus der Spätzeit; es wäre wahrscheinlich schwierig, eine noch nähere Datierung zu finden.

Die Form und der Dekor des Gefässes haben ein spezielles Interesse. Sie sind von einer Dogmatik bedingt, die im religiösen Denken wurzelt. Der Boden ist als ein Blütenkelch geformt, der Körper ist ein vierseitiger nach oben sich verengender Naos, der Hals ist ein Zylinder, oben von einem Rand mit den beiden Ösen abgeschlossen.

Durch den gravierten Dekor wird der Blütenkelch verdeutlicht. Er ist eine Lotusblume, die den Gefäss-



körper, den Naos, trägt. Die ursprüngliche Rohrbau-technik der Naoi wird von den Boden, Seiten und Dach abschliessenden gravierten Bändern mit Querstreifen widerspiegelt. Dieser Naos ist der Erscheinungsplatz der Götter. Hier findet man auf jeder Seite das Bild eines Gottes. Die Form des Zylinders ganz oben ist von der praktischen Verwendung des Gefässes bedingt – er ist keine symbolische Form – während sein Dekor jedoch symbolgeladen ist. Er trägt ein Schuppenmuster von dem Typus, der für die Federtracht eines Vogels verwendet wurde. Das Fischgrätmuster des oberen Randes aber hat dagegen wahrscheinlich nur eine dekorative Funktion.

Bei der Interpretation dieses Aufbaues sieht man, dass das Gefäss ein Bild des Kosmos geben will, ein

Bild, das gleichzeitig die Kraft der Schöpfung wie auch das Sein der Götter unter dem Himmelsdach zeigt. Die Lotusblume, die den Naos trägt, den Erscheinungsort der Götter, ist die Blume, die aus dem Urozean aufstieg und auf welcher der erste Gott erschien. Sie ist ein Ur- und Schöpfungssymbol. Der heilige Naos ist ein zentraler Götterort, von welchem göttliche Kraft zur Welt der Menschen ausgeht. Ein Naos ist der zentrale Platz jedes Tempels, prinzipiell verlässt der Gott nie diesen Platz, prinzipiell ist auch in jedem Tempel dieser zentrale Platz auch der Ursprungs- und Geschehenspunkt der immer sich vollziehenden Welt-schöpfung. Dieser Naos ist also eine Achse der Welt. Schliesslich zeigt der Dekor des oberen Zylinders, wie der Himmel sich über der Welt wölbt. Der Schuppen-



dekor stammt von der Vorstellung vom Himmelsdach als einem schützend ausgebreiteten Flügelpaar, von der Himmelsvorstellung, in welcher der Himmel der Falke ist, dessen Augen Sonne und Mond sind. So findet man hier, dass das Gefäß ein Weltbild reproduziert und dass auch der Zeitaspekt – die Assoziation zur mythischen Urzeit – zur organischen Ganzheit gehört.

Die Götter sind vier. Eine Frau verehrt sie. Das Bild einer Frau mit erhobenen Händen vor einer Göttin befindet sich auf einer der vier Seiten. Es bedeutet einen Kompromiss, da es prinzipiell dem Menschen nicht erlaubt ist, im Naos zu stehen. Aber es ist diese Begegnung zwischen dem einzelnen Menschen und der ersten der Gottheiten dieses Kreises, die die Spannung

gibt, die den Zweck dieses Gegenstandes, den Göttern Opfer zu bringen, verdeutlicht. Die Frau, die ihre Hände erhebt, trägt eine kurze Perücke und ein langes Kleid. Die Göttin trägt eine dreigeteilte Perücke, auf welcher sich eine Krone aus Hörnern und einer Sonnenscheibe befindet. Ihre Attribute sind ferner Lebenszeichen und ein Szepter, dessen Typus nicht ganz deutlich erkennbar ist, vermutlich aber $w\dot{s}d$. Diese Göttin ist Hathor.

Im nächsten Naosbild erscheint wieder eine Göttin. In der einen hervorgestreckten Hand hält sie ein $w\dot{s}d$ -Szepter und eine Lotusblume, die gegen ihr Gesicht gewendet ist. Die andere Hand, die wahrscheinlich das Lebenszeichen halten sollte, ist nicht ausgearbeitet. Auf dem Kopf trägt sie das Bild eines Thrones, Symbol



und Zeichen ihres Namens. Sie ist also Isis. Vor ihr steht ein Opfertisch mit zwei runden Broten.

Der nächste Gott ist Horus. Er ist falkenköpfig, sonst menschengestaltig, in kurzem Schurz und mit Halskragen geschmückt. Auf dem Kopf trägt er die doppelte Krönungskrone. Er hält in einer Hand was-Szepter und Lotusblume, in der anderen ein Lebenszeichen. Vor ihm steht ein Opfertisch mit zwei Broten.

Als vierter Gott erscheint Thot mit Ibiskopf und Menschengestalt. Auf dem Kopf befinden sich seine Attribute Mondsichel und Mondscheibe. Er ist wie Horus gekleidet und geschmückt und trägt dieselben Attribute. Vor ihm steht aber kein Opfertisch.

Es gibt eine intime Verwandtschaft zwischen diese vier Göttern. Sie ergänzen einander und bilden einen zusammengehörigen Kreis. Hathor und Isis sind eigentlich nur zwei Aspekte derselben grossen Göttin, der Herrscherin von Dendera. Horus ist Sohn und Gatte gleichzeitig, und Thot ist der mythische Helfer der Isis und des Horus, aber auch ein Gott, der in einem besonderen ergänzenden Verhältnis zu Hathor steht². Alle sind wichtige Gestalten im ägyptischen Pantheon; alles ist durch Opfer an sie zu gewinnen.

B. P.

Herstellungstechnische Aspekte der Situla

Mit dieser Situla wird gezeigt, wie man durch eine Konservierung, bei welcher sämtliche Korrosionsprodukte entfernt wurden, unvorhergesehene Resultate gewinnen kann³. Neben den Bilddarstellungen, die jetzt hervorgetreten sind, hat man auch die Möglichkeit gewonnen, herstellungstechnische Details beobachten zu können.

Grüne Bronzen sind in Museumssammlungen geläufig, Bronzen mit „Patina“. Die Patina ist oft nichts als schädliche Kupfersalze, die zusammen mit der Einwirkung der Luft den Korrosionsprozess beschleunigen. Die Metalloberfläche wird mehr und mehr zerfressen, und die Originaloberfläche, manchmal mit Einlagen oder gravierten Mustern dekoriert, wird zusammen mit Details, die für die Beobachtung der Herstellungstechnik wichtig sein können, zerstört. Die Korrosion sollte also entfernt werden, wenn nicht Dekor u.ä. nur in der Korrosionsschicht erhalten ist oder der Gegenstand ganz durchkorrodiert ist. Dann müssen andere Konservierungsmassnahmen angewandt werden.

Diese Situla war von hartem klargrünem Kupfersalz bedeckt. Ein paar querdurchgehende millimeterlange Striche waren auf der einen Langseite sichtbar, sonst konnte man keinen Dekor feststellen.

Die Korrosionsprodukte wurden teils chemisch mit EDTA-Lösung (2%, pH 6.5), teils mechanisch mit Skalpell und Nadel unter einem Mikroskop entfernt. Nach der Reinigung wurde die Situla mit einer rotierenden Baumwollrolle und mit Silberputzmittel, das anschliessend mit Quillajarinde und destilliertem Wasser entfernt wurde, poliert.

Die Situla ist *à cire perdue* gegossen; ein Wachsmo-
dell ist über einen Sandkern geformt und von einer Hülle, meistens aus Ton, umschlossen worden. Das Wachs wurde ausgeschmolzen und durch eine Öffnung der Form entfernt, wonach das flüssige erhitzte Metall eingegossen wurde. Luft und Gase verschwanden durch Luftkanäle. Diese Gussmethode mit einem Sandkern ist in Ägypten seit dem Neuen Reich bekannt⁴.

Die vorliegende Form ist wohlproportioniert und ästhetisch ansprechend, hat jedoch kleinere Unebenheiten wie z.B. die Ecken oberhalb der Lotusblume und den Ring unter der Mündung.

Nach dem Guss wurde die Situla graviert. Es gibt keine Anhaltspunkte dafür, dass schon das Wachsmo-
dell der Situla graviert wurde, was prinzipiell möglich wäre⁵. Der Stecher arbeitete mit Grabsticheln mit verschiedenen Spitzen, bedingt von der gewünschten Form und der Tiefe der Linien. Wahrscheinlich ist ein spitziger Grabstichel bei der Gravierung der Götter, der Naos-Details, der Lotusblume und dem Fischgrätmuster an der Mündung verwendet worden. Die Linien sind dünn, und die Spur ist (soweit es im Mikroskop sichtbar ist) im Schnitt spitz gewinkelt. Die Spuren des Schuppenmusters sind dagegen anders. Der Schnitt zeigt eine rektanguläre Spur mit gerundeten Ecken. Der Abschluss der Linien ist abgerundet und nicht wie bei den anderen spitz und sich verdünnend. Annehmbar ist, dass die Schuppen ziseliert sind, d.h. mit Punzen und Hammer oder Hammerstein gemacht.

Bronzepunzen oder kleine meisselähnliche Werkzeuge sind in Ägypten gefunden worden⁶, dagegen m.W. keine Grabstichel. Es wäre schwierig, mit Bronzesticheln auf Bronze zu arbeiten. Versuche sind gemacht worden, Stichel aus verschiedenen Legierungen herzustellen, aber sie sind unmöglich für die praktische Arbeit⁷. Das Material macht sie entweder zu weich oder zu spröde.

Eisen wurde erst spät allgemeiner verwendet in

Ägypten, um 700 v.Chr., und Werkzeuge aus Eisen scheinen erst in der römischen Zeit geläufig zu werden⁸. Aber diese Frage ist nicht ausreichend untersucht worden.

Zum Gravieren können Spitzen aus Feuerstein als Vorläufer der Eisengeräte verwendet worden sein. Experimentell habe ich persönlich festgestellt, dass es sehr leicht ist, mit Feuersteinspitzen zu „gravieren“. Die Linien werden jedoch ziemlich dünn und die Spuren nicht tief.

Eine sichere Datierung der Situla kann nicht durch herstellungstechnische Details gewonnen werden, auch kann man nicht das Material der Stichel bestimmen, ob Bronze, Eisen oder Feuerstein. Am ehesten

könnte man die Verwendung von Eiseninstrumenten annehmen.

Der Stecher hat keine grössere Geschicklichkeit bei der anscheinend eiligen Herstellung gezeigt. Die Linien der Lotusblume sind nicht parallel, die Blütenblätter sind mehrmals asymmetrisch. In mehreren Fällen hat der Stecher keine zusammenhängenden Linien machen können, sondern hat mehrmals nachgestochen. Die Göttergestalten sind sehr schematisch; ihnen fehlen feinere Details, eine Hand ist ausgelassen, die Profile der Gesichter sind nur angedeutet, und mehrmals sind Linien nachgestochen. Aber die Situla besitzt dennoch ihren Reiz und hat durch ihre seltene Form und ihre Darstellungen ihr besonderes Interesse.

G. W.

¹ M. Lichtheim, *Oriental Institute Museum Notes – Situla No. 11395 and Some Remarks on Egyptian Situlae*, JNES 6, 1947, 169 ff.

² C. J. Bleeker, *Hathor and Thoth. Two Key Figures of the Ancient Egyptian Religion*, Leiden 1973, bes. 158 ff.

³ Die Situla ist von Elin Törnquist bei der Technischen Institution des Riksantikvarieämbetet och Statens Historiska Museer konserviert worden. Sie hat auch wertvolle Beobachtungen von herstellungstechnischen Details gemacht. Dem Graveur L. Askwall, der wichtige Auskünfte gegeben hat, bin ich auch Dank schuldig.

⁴ G. Möller, *Die Metallkunst der alten Ägypter*, Berlin 1924.

⁵ Vgl. G. Roeder, *Ägyptische Bronzewecke*, Glückstadt 1937, § 603 b; idem, *Ägyptische Bronzefiguren*, Berlin 1956, § 708 b.

⁶ C. Ransom-Williams, *Gold and Silver Jewelry and Related Objects*, New York 1924, Taf. XIV, Abb. 141 a, b, 142 a, b.

Vgl. W. Fl. Petrie, *Tools and Weapons*, London 1917, Taf. 22. Für Darstellungen von Metallhandwerkern im Neuen Reich, vgl. R. Drenkhahn, *Die Handwerker und ihre Tätigkeiten im Alten Ägypten*, Wiesbaden 1976, 18 ff., bes. 34 für das Gravieren. Unter den Darstellungen sind besonders deutlich die aus den Gräbern des Reichs (Wreszinski, *Atlas I*, Taf. 318) und des Puyemre (ibidem, Taf. 153); ausserdem Florenz, *Museo archeologico*, Relief aus der Spätzeit, Nr 2606 (ibidem, Taf. 36). Vgl. auch D. I. Carrol in *Lexikon der Ägyptologie*, s.v. Gravieren (Spalt 894 f.).

⁷ H. Maryon, *Metal Working in the Ancient World*, AJA 53, 1949.

⁸ C. Ransom-Williams, op.cit., 201.

* Die Photos sind von Gabriel Hildebrand aufgenommen.

Two Spiral Snake Armbands

Hedvig Landenius

In 1973, a pair of gold armbands (inventory numbers MM 1973:9 and MM 1973:10) were acquired by the Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities (Medelhavsmuseet) in Stockholm as a loan from the Royal Academy of Letters, History and Antiquities.

The armbands in Stockholm are of the spiral, snake type. Each consists of two coils, the ends terminating in a snake, one straight and notably larger than the other, which is undulating. The snakes' bodies are outlined by incisions in the form of scales. Three triangles indicate the end of the scale pattern. The heads are realistically rendered. The undersides of the snakes' bodies are slightly convex, and chased, horizontal lines mark the whole of the body. In all probability, the snakes belong to the Colubridae family. The gold technique used was probably casting.¹ Their provenance is said to be Egyptian and they have been dated in the Ptolemaic period (305–30 B.C.).

Serpentiform bracelets can be traced as far back as the 9th century B.C.² They are probably Urartian.³ Opinions differ as to an earlier appearance in Assyria.⁴ However, they are common in the Graeco-Roman world from the classical period through approximately the 3rd century A.D.⁵

Armbands of this kind have been found in many countries around the Mediterranean. A number of collections in different parts of the world include such bracelets. The information surrounding their acquisition is often vaguely presented and it is extremely difficult to establish an exact provenance, unless the find can be confirmed by excavation reports.

In the major collections one can distinguish three categories of armbands: those with an absolutely established origin; those whose provenance is attributed to a certain place and, finally, those of unknown provenance.

To begin with the first group, the Naples Museum possesses a spiral bracelet with snake finials found at Pompeii.⁶ It is dated in the period between the 1st century B.C. and the 1st century A.D. (inclusive). The Cairo Museum has a number of spiral, snake armbands, all dated in the Graeco-Roman period in general.⁷ For three of them, the provenance is known.⁸ The armbands from Toukh el-Karmous and Sa el Hagar both consist of a little more than a single coil, with one end moulded into a snake's head and the other end represented as the tail of the animal. The Stathatos Collection in the National Museum in Athens includes four pairs of serpentiform armbands, all from Thes-saly.⁹ The number of coils pertaining to each vary. One magnificent specimen has garnets inserted on the heads.¹⁰ When worn on the arm, the snakes at one end point upwards and at the other end downwards towards the hand. In comparison with the armbands in the Medelhavsmuseet, it is more elaborate in detail and more elegant in form. A more exact dating than in the Hellenistic age in general has not been ascertained.

To continue with the second category, the N. Schimmel Collection includes a serpentiform armband composed of two coils.¹¹ The snake has been classified in the Colubridae family. A more precise provenance and date than the Early Ptolemaic period in Egypt (3rd century B.C.) is not given. The Hermitage Museum in Leningrad has an armband with snake finials, consisting of a single coil very similar in execution to the one from Toukh el-Karmous in the Cairo Museum.¹² The date given is the Ptolemaic period in general. The Apollo magazine included in an advertisement for Uraeus, Paris, a solid-gold bracelet in the shape of a serpent, closely related to the pieces in the Medelhavsmuseet, in which the bodies are rendered in detail.¹³ A pair of spiral, snake bracelets consisting of four coils, now in the Oriental Institute in Chicago, is considered



1. MM 1973:9. Diam. 8.6 cm, weight 261.1 g.



to have come from western Syria and is dated in the 2nd century B.C.¹⁴ The Schmuckmuseum Pforzheim possesses a spiral, snake bracelet dated in the 4th–3rd centuries B.C.¹⁵ The snakes' heads point upwards at one end and downwards at the other. The bracelet is said to have been found in Eretria.

Among those of unknown provenance may be mentioned a number of spiral, snake armbands in the Benaki Museum in Athens, one of which is almost identical with those in the Medelhavsmuseet.¹⁶ It is composed of two coils, the ends portraying the body and head of a snake, like MM 1973:9 and 1973:10. The armbands are all dated in the period of the 1st century B.C. and the 1st century A.D. The Berlin Staatliches Museum includes a serpentiform bracelet dated in the 4th century B.C.¹⁷

The expansion of spiral, snake armbands has been regarded as a result of the spread of the Isis cult from Egypt to Greek and Italian territory in the 4th century B.C.¹⁸ A number of facts would appear to call into question the relevance of this theory. The specific significance of the snake as a symbol in Isiac ritual cannot be denied. However, this must not be taken to mean that the use of such armbands is directly connected with the Isis cult. Firstly, the snake has, from the earliest times, had an apotropeic significance.¹⁹ As an example, one may mention the snake

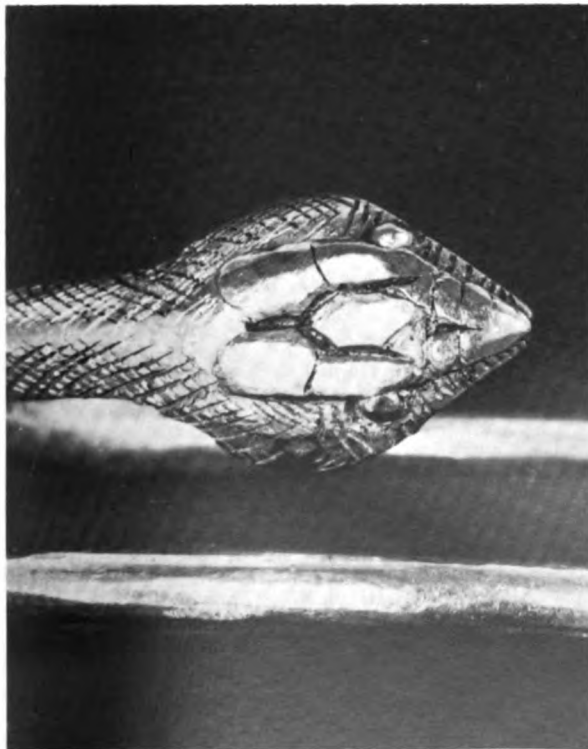
used as a symbol in the Athena cult on the Acropolis.²⁰ Euripides describes in *Ion* how snake necklaces were hung around the neck of infants to serve as amulets.²¹ Furthermore, such armbands are portrayed on Greek vases.²² One example is an Attic, red-figured vase by the Phintias painter in the late 6th century B.C.²³

The female mummy masks of the early Roman imperial period in Egypt offer an interesting study in this respect, in that armbands occur on an overwhelming number of such masks.²⁴ The masks are plastically rendered from head to waist. The arms are folded across the chest, the right hand holding the death-wreath. A piece in the Brooklyn Museum is a fine example of such a mask, dated more specifically in the Tiberian period.²⁵ In principle, the male dead are regarded as Osiris, while the female are considered as Isis. However, this does not necessarily mean that the armbands have a specific function in the Isis cult. To my knowledge, no spiral armbands are represented on earlier mummy masks. Moreover, one cannot exclude the possibility of the armbands having been used solely for ornamental purposes, as opposed to funerary ones.

The animal as an ornament on ancient jewellery originated in the East.²⁶ When the Greeks gained control of the Asian gold mines during the reign of Alexander, there was a corresponding increase in gold craftsmanship of an eastern, ornamental type, which



2. MM 1973:10. Diam. 9.2 cm, weight 273.5 g.



3. Mummy mask, Brooklyn Museum 69. 35 (after Grimm, *Mumienmasken*). The armbands on the over-arms are close parallels to those in Stockholm.

soon gave rise to a distinctive type of jewellery known as the Hellenistic type. As Alexandria became the artistic centre of Egypt during the Ptolemaic period, due to the influx of Greek craftsmen, the Hellenistic type of jewellery was introduced. It may be permissible to assume that serpentiform armbands were introduced during this artistic influx. On the other hand, one cannot overlook the possibility that spiral, snake armbands originated in a purely domestic setting in the above-mentioned civilizations. The parallels to the Medelhavsmuseet specimens described above have in most cases no ascertained provenance and the dating has not been precisely determined. The closest parallel is an armband in the Benaki Museum of unknown provenance.

It is thus difficult to relate the armbands in the Medelhavsmuseet to a specific period or geographical area. On comparing these armbands with those portrayed on most female mummy masks, one finds that the fundamental difference is the direction in which the snakes are turned. Those on most mummy masks, like the bracelet in the Stathatos Collection, have the snakes at each end pointing upwards and downwards respectively, whereas the Medelhavsmuseet armbands have the snakes parallel to the inner coil of the armband. However, the female mummy masks of the early Roman imperial period in Egypt lend a new aspect to the problem of attributing spiral, snake armbands to a specific period and area in which they were especially in vogue.

Appendix

Analysis to determine the percentage of gold alloys present in the MM 1973:9 and 10, carried out by Analytica AB, Stockholm.

	copper tin		iron	silver	zinc
MM 1973:9	2.3%	0.4%	0.1%	1.5%	0.01%
MM 1973:10	2.3%	0.4%	0.1%	1.9%	0.01%

The above results show that the percentage of gold present in the armbands does not surpass 96%. Compared to the analyses of Greek gold made by W. J. Young and presented in Hoffman-Davidson, *Greek Gold*, one finds that the Stockholm armbands have an unusually high percentage pure gold.

¹ Cf. H. Hoffmann-P. Davidson, *Greek Gold*, Mainz 1965, p. 32.

² K. R. Maxwell-Hyslop, *Western Asiatic Jewellery*, London 1971, p. 205; B. Segall, *Museum Benaki, Athen, Katalog der Goldschmiede-Arbeiten*, Athen 1938, p. 42, mentions silver rings with snake finials found at the Sumerian cemetery of Kisch from the first half of the third millenium B.C. One cannot exclude the possibility that bracelets of this kind were in use.

³ Maxwell-Hyslop, *op.cit.*

⁴ *Ibid.* writes "there are no bracelets with serpents' heads from Assyria", as opposed to P. R. S. Moorey, *Catalogue of the Ancient Persian Bronzes in the Ashmolean Museum*, Oxford 1971, p. 220, "a bronze bracelet with serpent terminals was found at Sinjirli ...".

⁵ R. A. Higgins, *Greek and Roman Jewellery*, London 1961, p. 172.

⁶ Ori e Argenti dell'Italia Antica, Torino 1961, nr. 548.

⁷ E. Vernier, *Bijoux et orfèvreries*, *Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire*, Cairo 1927, vol. I and II, vol. I, pp. 47, 54, 56, 57, vol. II, pl. XII, XIV, XV.

⁸ *Ibid.*, nrs. 52094, 52114, 52123, pp. 47, 54, 57.

⁹ P. Amandry, *Collection Hélène Stathatos, Les Bijoux Antiques*, Strasbourg 1953, pp. 116-118, pl. XLVI and XLVII.

¹⁰ *Ibid.*, pl. XLVI.

¹¹ O. W. Muscarella, *Ancient Art, The Norbert Schimmel Collection*, Mainz 1974, nr. 71.

¹² *Egyptian Antiquities in the Hermitage, Leningrad 1974*, fig. 117.

¹³ *Apollo*, May 1976, p. 109.

¹⁴ Hoffmann-Davidson, *op.cit.*, p. 176.

¹⁵ *Ibid.*, p. 178.

¹⁶ Segall, *op.cit.*, p. 116-118, pl. 37-38, nr. 76 is almost identical.

¹⁷ Hoffmann-Davidson, *op.cit.*, p. 174.

¹⁸ Segall, *op.cit.*, p. 116 and C. Kraeling, *Hellenistic Gold Jewellery in Chicago*, *Archaeology*, vol. 8, nr. 4, 1955, p. 254.

¹⁹ Cf. A. B. Cook, *Zeus*, III:1, Cambridge 1940, p. 765 ff.

²⁰ *Ibid.*, p. 765.

²¹ *Ibid.*

²² F. H. Marshall, *Catalogue of the Jewellery in the British Museum, Greek, Etruscan, and Roman*, London 1911, p. 324.

²³ C. H. Smith, *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum*, III, pl. X.

²⁴ K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden 1966, p. 110.

²⁵ G. Grimm, *Die römischen Mumienmasken aus Ägypten*, Wiesbaden 1974, p. 53 and pl. 15:1.

²⁶ Hoffmann-Davidson, *op.cit.*, p. 1.

A “Temple Boy” and a Head with Cap from Cyprus

Cecilia Beer

Among the sculptures of the Cyprus Collection in the Medelhavsmuseet there are two pieces, each belonging to a group whose identification is problematic. One is a so-called “temple boy”¹ and the other a head wearing cap or beret of the tam o’shanter type.² The Museum inventory catalogue states that both sculptures derive from the Swedish Cyprus Expedition of 1928. Unfortunately there is no detailed information on the find contexts, only the provenance.

MM Acc. 631 (Figs. 1–3). “Temple boy” of limestone, from Oura,³ Cyprus. Height: 19.5 cm. Width: 14.5 cm. Thickness: 4.4 cm (breast), 5.1–6.2 cm (base). The head is missing and the left shoulder, and also a big piece from the back of the right elbow and down. The

boy is sitting on an irregular base in the characteristic fashion of the *temple boys*. He is sitting with the left leg on the ground, bent horizontally in front of the body. The foot is bare and points forward. To judge from the position of the right hand, the right knee was probably drawn up behind the corresponding elbow. The hand of this side is holding an obscure object, possibly some kind of votive animal (bird?), while the left hand probably rested on the ground at the side. In this position the figure uses the whole surface of the base. The boy is wearing a round-necked, short-sleeved tunic, vertically folded and covering the left leg down to the ankle but drawn back to show the genitals, resting on the left foot. The same foot has an anklet and

1–3. **MM Acc. 631.**





4-6. MM Acc. 620.

on the right wrist a bracelet is visible. Around the neck a necklace can be seen with difficulty, only the central "knot" or "bone-ornament" is clear. Whether there were any other pendants such as signet-rings, "axes" etc. is hard to tell because of the weathered state of the surface. There is a very faint hint of a "grotesque" below the central ornament.

The back of the sculpture is left unworked and the profile is very flat, giving the impression more of a high-relief than of a round sculpture. This economization of the work and treatment of the material show that the sculpture was intended to be seen only from the front but it was surely placed against a wall as indicated by the modelling at the back of the base.

The present *temple boy* must be dated to the Hellenistic period, but without the head we cannot be to precise.

MM Acc. 620 (Figs. 4-6). Head wearing cap of the *tam o'shanter* type. Limestone, from Ajos Phokas,⁴ Cyprus. Height: 6.5 cm. Width: 5 cm. Thickness: 5.7 cm. Very poor work. Surface worn and partly damaged at nose and rims of cap. Least possible modelling of the face, which is broad with close-set concave eyes without modelling under imagined brows. Low front, large cheeks and no visible modelling of the mouth, instead traces of red colour. For ears there is only a slight hollowing out on the left side but more markedly

on the right. The hair is neatly cut and comes out from under the rim in parallel rows. The neck, when seen from the front, is as large as the face which gives a bull-like appearance to the head. From the profile view the neck has a more proportionate outline.

The head is clearly Hellenistic but to give it a more exact date would be bold considering the simple execution. Apart from the damaged and weathered surface the head still gives an unfinished impression. The back seems, though, to have been given as much attention as the front.

In the earlier discussion of the identification of this group of heads, the cap has been the central question and that is also why this insignificant head merits attention. First, Professor Erik Sjöqvist shows the parallel between the Cypriote cap of a Hellenistic limestone head and the one on a figure of the Boscoreale mural paintings (on the section of the wall preserved in the Museo Nazionale in Naples) and uses it as final proof that this figure is male and not female,⁵ as thought before.⁶ The limestone head published by Sjöqvist is similar to ours, although it seems to be earlier, and the caps are very much alike, i.e. they both are rather flat with a slightly noticeable peak. In her publication of the Hellenistic terracottas from Troy, Dorothy B. Thompson treats a group of figures with caps,⁷ at first sight of the same type as the Cypriote



7-8. Cyprus Museum, 1961/VIII-17/40.



figures. When studied in detail they show some differences. The cap itself is higher and the peak is sometimes more distinct but still rounded and not sharp. The cap must have been of a rather stiff or thick material to stand up by itself and not fall down flat.⁸ Mrs. Thompson calls this cap a Macedonian *kausia* and thinks that it may have had an eastern prototype which would explain the archaic cap that appears in Cyprus.⁹ The latter seems, though, to be of another kind.

The Cypriote caps differ a little from figure to figure. Sometimes they are slightly peaked, sometimes completely flat and in those instances the brim (the main, upper part of the cap) and the rim are of about the same thickness, looking like two superimposed pancakes with rounded edges. This occurs in an unpublished example from the Louvre¹⁰ of rather high quality, and is probably not due to hasty work but purposely done. The difference between the Cypriote caps could be because of the different materials used for the caps themselves and for the creation of the sculptures. Local developments in fashion from earlier and later periods may have influenced the sculpting of these caps.

The Louvre head is of early Hellenistic style and the cap of our head is most closely related to that of the former head. Is the model of the two last-mentioned examples really identical with the type of a head from the Cyprus Museum (Figs. 7-8)¹¹ where the cap itself is distinctly raised with a slight peak and narrow close-fitting rim where the chisel has left zigzag marks? Are these marks supposed to indicate stitchings or are they actually the "stippled" edge Mrs. Thompson refers to and which, according to her, is the indication of a band or roll tied over the rim to secure the cap more firmly?¹²

The Cyprus Museum head is labelled "temple boy" and "garçon de temple"¹³ and we now come back to our first figure (Figs. 1-3). Are we to see the crouching *temple boys* and the heads wearing the cap of beret type as a homogenous group? It is doubtful and the question is rather confusing. That this cap occurs in a few cases on the crouching *temple boys* adds a difficulty to the explanation. The heads wearing the cap usually look like boys some years older than those crouching without a cap. Could it be, as both types of boys are frequently found in temples, that these crouching figures are destined to have some function in the temple when they attain a certain age? Perhaps the cap demonstrates their initiation into a new rôle.

¹ Denomination first done by John L. Myres, *Catalogue of the Cyprus Museum*, Oxford 1899, p. 110.

² The attention drawn to its likeness with a Scotch tam o'shanter was first done by Erik Sjöqvist, *AJA*, 59 (1955), p. 45. I also take the opportunity here to thank Dr. Carl-Gustaf Styrenius, Director of the Medelhavsmuseet, for the permission to publish these two sculptures.

³ Professor Alfred Westholm kindly informed me about this place, a field area just outside the remains of the sanctuary of Aphrodite Ourania on the Karpass peninsula. Oura is thus only a shortening for Ourania and the name given to this limited spot. Across the field was a fence, along which there were lots of sculptures. These were collected by the Swedish Cyprus Expedition under Erik Sjöqvist but no excavation was carried out at this place. The present statuette is probably one of the sculptures that the SCE found near or on the surface of the mentioned field of Oura.

⁴ Situated near Kythrea, in the neighbourhood of Vouni, and excavated by Prof. A. Westholm.

⁵ *AJA*, 59 (1955), p. 47.

⁶ Ph. W. Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge, Mass., 1953, p. 62.

⁷ Troy. The terracotta figurines of the Hellenistic period. Supplementary Monograph 3, Princeton 1963, esp. pp. 53–55, 84–86, Pls. XVI, LXI.

⁸ As in Thompson, *op.cit.*, Pl. XVI, 55.

⁹ *Ibidem*, p. 54.

¹⁰ Inv. no. AM 3396. Miss Annie Caubet, Curator at the Department of Oriental Antiquities, Musée du Louvre, kindly allowed me to study a group of heads with cap together with the unpublished *temple boys* in the Museum.

¹¹ Nicosia, inv. no. 1961/VIII–17/40.

¹² *Op.cit.*, p. 53.

¹³ V. Karageorghis, *BCH*, 86 (1962), p. 349. Height: 12 cm. Dated to third century B.C.

Notes on an Athenian, Black-figured Amphora

Charlotte Scheffer

In 1964, a small, Athenian, black-figured amphora (MM 1964:11) was added to the collection in the Medelhavsmuseet as a gift from King Gustaf VI Adolf, who had bought it in Rome the year before. It is 30.5 cm high; the largest diameter is 23 cm and the diameters of the mouth and foot are 12.4 and 11.4 cm respectively. The vase is in far from mint condition. It has been broken into many pieces and mended. The surface is very badly worn and partly painted over.

The vase is a neck amphora. The shape is somewhat lax and inelastic. The centre of gravity is high and the shoulder slopes outwards rather straightly. The mouth is torus-shaped and the neck carinated, with the upper and lower parts both concave. At the base of the neck, a plastic ring marks the transition between neck and body. The handles are triple, the middle part being a little broader than the outer ones. The foot is of the type called "spreading" by Richter and Milne.¹

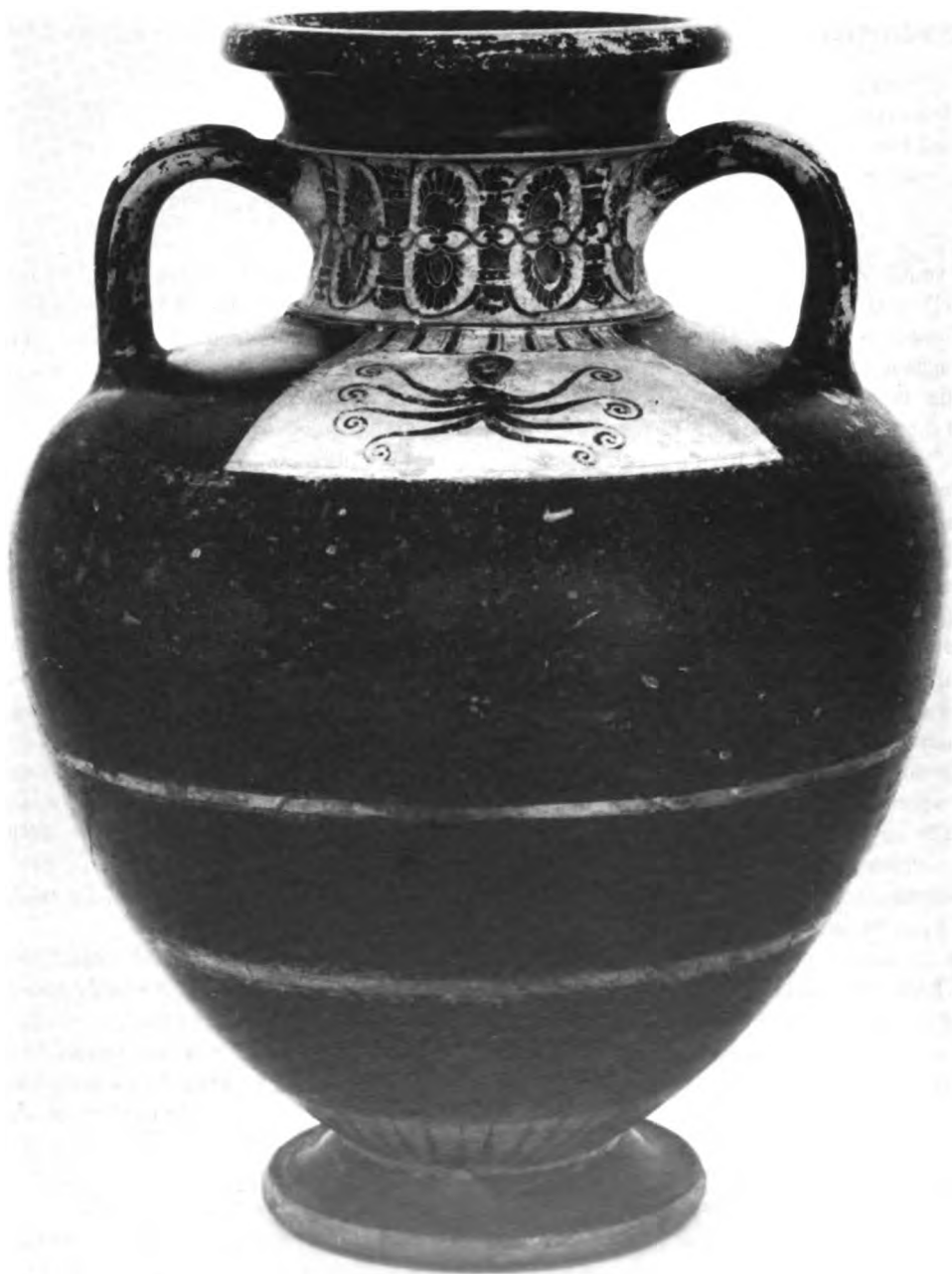
An unusually large part of the vase is covered with black glaze, which has misfired in certain places. Besides the backgrounds for the ornamental decoration and the figure panels, the inside below the neck and the outside and underside of the foot have been left unpainted. There are also two reserved bands on the lower part of the body.² The lower part of the neck is decorated with a delicate chain of lotuses and palmettes. On top of the very small, trapezoidal panels, one on each side, there is a tongue pattern. One of the panels sports an octopus, the other an anchor. Rising from the foot is a band of thin rays.

Added purple and incisions have been used for the lotus-palmette chain and the tongue pattern but are almost entirely absent in the figures in the panels. A purple band, hardly visible, encircles the neck below the mouth and there are two other bands on the body, immediately below the panels. There are also purple

borders on the reserved bands on the lower part of the body. The only purple in the panels is a small, leaf-shaped decoration on the octopus. The incisions, which are plentiful in the neck ornamentation, have almost everywhere penetrated not only the glaze but also the surface layer of the vase itself.

The motifs of the two panels have been executed without undue fuss. The simple, single motif is not much favoured in Greek-pottery painting, which is presumably the reason for the scarcity of parallels. The octopus, so very frequent in Minoan and Mycenaean art, is only rarely found and then mostly as a motif of secondary importance, like the device on a shield.³ A notable exception is a group of three closely related kalpides in Bonn, Berlin and Dresden together with a small fragment found at Olbia, in which an octopus completely fills a very small panel, as on the present vase;⁴ on the vase in Bonn, the octopus is accompanied by a fish. The resemblance between the panel decoration of the vases and the fragment is such as to make it reasonable to think that they belong together in some fashion.

The anchor is probably an object with too many practical associations to be readily acceptable as the single motif on a vase. The anchors of ancient times are nowadays well known to us, thanks to many underwater explorations.⁵ They had acquired as early as the sixth century B.C., i.e. the century in which this vase was made, the form used even today. They could be made of wood, with a stock of stone or lead, or of iron, entirely or with a stock of a different material. The stock was either permanently fixed or could be removed. It was put through a slot in the shank or slipped over it. The material of which the present anchor was made cannot be determined, but some discrete incisions show that the former method of







Kalpis in Bonn. Courtesy of Prof. Himmelmann, Akademisches Kunstmuseum, Bonn.

fixing was used. An incision in the middle of the shank may indicate a stopping pin to secure the stock even further.⁶ A large ring on the top is for the anchor cable; the ring at the bottom is more doubtful but may have been for a rope attached to a cork to indicate on the surface of the water the exact position of the anchor.⁷ Ancient anchors varied greatly in size and weight; quite often, they were rather on the small side and every ship carried a number of them.⁸

In spite of its apparent simplicity, this vase raises several interesting points. The shape is most unusual for a neck amphora, with the slender, carinated neck and the torus mouth, the latter being more commonly used for other vase shapes. The painting is also uncommon. As the main colour of an amphora, black is almost wholly restricted to belly amphorae. However, neck amphorae entirely black but for the neck and possibly a band of rays at the foot do occur. The decoration on the neck is either floral, as on the present vase, or a figure scene, the former type being by far the more frequent.⁹ But for the bib-like panel, the present amphora would belong to this type. Panels on the shoulders of neck amphorae are not unknown, but they rather recall the drawn-out fields on the well-set-off shoulders of hydriai and do not resemble the compact panel on this amphora.¹⁰

That unusual panels and figure fields were some-

times introduced is shown by a neck amphora in the British Museum, which, if the present amphora wears a "bib", uses an "apron" as decoration on the otherwise black body.¹¹ A pelike – unusually with a set-off neck – has a panel combined with decoration on the neck, but the different outline of the pelike changes the conception;¹² the panel is also much larger and rather calls to mind the scheme of decoration of the Panathenaic amphorae.

Another rather striking thing about the decoration is the simplicity of the figures in the panels – usually the most important part of the vase – compared with the precision and care used in the decoration on the neck. The straightforwardness and purity of the figures may appeal to us, but to spend more time and, as it were, to lay more stress on the neck ornament than on the figures must have been unusual at the time when the vase was made. In fact, the concentration on one single motif is rather characteristic of much earlier vases, like the horse-head amphorae. It may, of course, have been a question only of economy or of an artist who was not yet competent to tackle a full-blown, mythological picture, though one would have preferred an artist who saw the possibilities of an assumed artlessness.

The dating of the amphora is also slightly controversial. Reference was made above to three kalpides which have the same small panel showing an octopus. The kalpis, i.e. the hydria with a continuous profile rather erroneously so-called, was introduced sometime towards the end of the sixth century and is, on the whole, a red-figure shape. The kalpis in Bonn is accordingly dated c. 510 B.C.¹³ The vase in Stockholm must certainly be dated before that year, when the tendency towards shapes with more balanced proportions and better related parts was already developing; it is comparatively broad and the ears stand out from the neck in a slightly ungainly way, although the line of the neck makes it less apparent.¹⁴

The decoration of the neck is of a compact type demanding much incision, which seems to have been in vogue before the rather airier design that Exekias appears to have favoured became the standard decoration for most black-figured neck amphorae. Without the connection with the three kalpides, one would not hesitate to place the amphora in the third quarter of the sixth century or at least before 520 B.C. Even though octopuses cannot be depicted so very differently and there is obviously far too little material on which to base a stylistic judgment, four exceptionally small panels with four very similar octopuses, in one case

accompanied by a fish and in another by another maritime symbol – the anchor – do not seem to be merely a coincidence. Perhaps the artist was old-fashioned and the amphora is a little later than it seems. Or perhaps the artist, having once been pleased with the effect of the small panel with the simple motif against the black background, returned to it when

confronted with a new shape, in which the almost undisturbed black would enhance the elegant outline even more.

Whatever the reason for placing the anchor and the octopus on the vase, the result is agreeable and, for a seafaring nation like the Athenians, the motifs are well chosen.

¹ G. M. A. Richter & M. J. Milne, *Shapes and Names of Athenian Vases*, New York 1935, p. XV.

² On the reserved bands and very slightly in the less well-preserved panel, there is some pinkish substance, the exact nature of which is hard to determine because of the bad state of the vase.

³ O. Keller, *Die antike Tierwelt*, II, Leipzig 1913, p. 511. Shield devices: *CVA Tarquinia* 1, Pl. 20:1 (Italia, Pl. 1152); *CVA California University* 1, Pl. 19:2 (USA, Pl. 200); the devices are in added white on a black background.

⁴ *Ars Antiqua* II, Lucerne, 14 May 1960, No. 142, Pl. 59; *Antiken aus dem Akademischen Kunstmuseum, Bonn*. 2nd ed. (*Kunst und Altertum am Rhein*), Düsseldorf 1969, No. 154, p. 137; *Antiken aus rheinischem Privatbesitz*. Anlässlich der Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn vom 9.11.1973–13.1.1974. (*Kunst und Altertum am Rhein* 48), Bonn 1973, No. 48, p. 41, Pl. 22; E. Fölzer, *Die Hydria*, Leipzig 1906, p. 93, Nos. 196–97, Pl. 10; *Izvestiya Imperatorskoi Arkheologicheskoi Komissii* 13, 1906, p. 187, Fig. 143.

⁵ The theory that ancient anchors had no stocks was maintained by my ancestor J. Schefferus in *De militia navali veterum* (Uppsala 1654, p. 149) and he was followed by many others. The theory was refuted by J. Smith (*Ueber den Schiffbau der Griechen und Römer im Altertum* (transl. H. Thiersch, Marburg 1851, p. 28)) and has since been proved wrong by countless underwater finds. For anchors in general, see P. N. Gargallo, *Anchors of Antiquity*, *Archaeology* 14, 1961, pp. 31–35, and L. Casson, *Ships and Seamanship in the Ancient World*, Princeton, N. J., 1971, pp. 250–258.

⁶ Gargallo (*supra*, n. 5), Fig. 9.

⁷ Daremberg & Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* I:1 (1877), p. 267; Casson (*supra*, n. 5), p. 257.

⁸ Casson (*supra*, n. 5), pp. 255–256.

⁹ Floral ornaments: *CVA Capua – Museo Campano* 2, Pl. 7:2 (Italia, Pl. 1070); *CVA Musée du Louvre* 1, Pl. 9:1 and 5 (France, Pl. 58); *CVA Cracovie*, Pl. 8:8 (Pologne, Pl. 81); *CVA Varsovie – Musée National* 1, Pl. 22:4 (Pologne, Pl. 151); P. Mingazzini, *Vasi della Collezione Castellani*, Rome 1930, Pl. 79:1 and 3; *CVA Norway*, Pl. 12:1 (Norway, Pl. 12); *CVA Oxford, Ashmolean Museum* 2, Pl. 4:4 (Great Britain, Pl. 405); the last is a belly amphora. Some further references can be found in those above; even so, the list is probably far from exhaustive. Figure scenes: H. Hoffmann, *CVA Museum of Fine Arts, Boston* (1973), pp. 14–15; E. Colonna Die Paolo & G. Colonna, *Castel D'Asso*, Rome 1970, Pls. 452–453.

¹⁰ Hoffmann (*supra*, n. 9), p. 37.

¹¹ *CVA British Museum* 3, Pl. 35:5 (Great Britain, Pl. 155).

¹² *Ibid.*, Pl. 44:5 (Great Britain, Pl. 164).

¹³ *Antiken aus dem Kunstmuseum, Bonn* (*supra*, n. 4), p. 137. J. Boardman (*Athenian Black Figure Vases*, London 1974, pp. 86–87) dates the introduction of the kalpis c. 520 B.C., which would be a better date, considering the amphora.

¹⁴ The vase illustrated in Richter & Milne (*supra*, n. 1), Fig. 13, dated c. 530 B.C., is the one nearest to the present vase. See also H. Bloesch, Stout and Slender in the Late Archaic Period, *JHS* 71, 1951, pp. 37–39.

The Etruscan ‘Painter of Geneva MF 142’ in Stockholm

Mario A. Del Chiaro

The presence of a red-figured oinochoe of typical Etruscan Shape VII in the Medelhavsmuseet collection (No. 1; Fig. 1) offers an excellent opportunity to bring together, in a single article, two additional oinochoai of similar shape and three skyphoi which I have studied on previous occasions and subsequently published in diverse journals.¹ The artist responsible for the decoration on all six vases has been named the ‘Painter of Geneva MF 142’ after a skyphos in Geneva (No. 6; Fig. 6).² As I have contended from the very start, this Etruscan vase-painter must have been active during the second half of the fourth century B.C. at the important south Etruscan maritime site of Tarquinii, where there existed an impressive tradition of painting and, remarkably, which never before had been considered a potential center for the production of red-figured vases.³

Apart from the unique rendering of the spotted owl on the neck of the Stockholm oinochoe (No. 1; Fig. 1), the distinctive style of the Tarquinian Painter of Geneva MF 142 is to be found in the profile female heads which serve as the primary decorative theme on all the vases thus far attributed to his hand. On the six vases listed here, ten of the profiles are paired as confronting heads on the bodies of the three oinochoai (Nos. 1–3; Figs. 1, 2, 3) and at each side of two skyphoi (No. 4; Fig. 4). On the remaining two skyphoi (Nos. 5–6; Figs. 5–6), only a single head is depicted at each side.

1. Stockholm, Medelhavsmuseet, MM 18178.



1. Stockholm, Medelhavsmuseet, MM 18178 (Fig. 1)
Oinochoe, Shape VII
Height, 33 cm.
Neck: owl with frontal head.
Body: two confronting female profiles.
RM 74 (1967), p. 256, pl. 93, Figs. 3–4.

2. Tarquinia, Museo Nazionale, RC 5342 (Fig. 2)

Oinochoe, Shape VII

Provenience, Tarquinii

Height, 28.5 cm.

Neck: silhouette upright-palmette.

Body: two confronting female profiles.

Studi Etruschi XXVIII (1960), p. 157, pl. XIV, Figs. 10a-b;

RM 67 (1960), p. 30 f., pl. 10, Figs. 1-2.

3. Tarquinia, Museo Nazionale, RC 5343 (Fig. 3)

Oinochoe, Shape VII

Provenience, Tarquinii

Height, 30 cm.

Neck: silhouette upright-palmette.

Body: two confronting female profiles.

Studi Etruschi XXVIII (1960), p. 157 f.; *RM* 67 (1960),

p. 30 f., pl. 10, Fig. 3; M. Del Chiaro, *Etruscan Red-Figured Vase Painting at Caere* (Berkeley, 1974; hereafter *ERV*C), Fig. 18.

2. Tarquinia, Museo Nazionale, RC 5342.



3. Tarquinia, Museo Nazionale, RC 5343.



4. Tarquinia, Museo Nazionale, 912 (Fig. 4)

Skyphos

Provenience, Tarquinii

Height, 20 cm.

Side A: two confronting female profiles.

Side B: the same.

RM 67 (1960), p. 30, pl. 9, Fig. 4; Del Chiaro, *ERV*C, Fig. 19 (Side B).



4. Tarquinia, Museo Nazionale, RC 912.

5. Barcelona, Museo Arqueológico, 363.



5. Barcelona, Museo Arqueológico, 363 (Fig. 5)

Skyphos

Provenience, Ampurias

Height, 24 cm.

Side A: female profile.

Side B: the same.

RM 74 (1967), p. 256, pl. 93, Figs. 1-2;

Archivo Espanol de Arqueologia XXXIX (1966), p. 96, Figs. 9-10.

6. Geneva, Musée d'Art et d'Histoire, MF 142 (Fig. 6)

Skyphos with lid.

Height of skyphos, 18.4 cm.

Side A: female profile.

Side B: the same.

RM 67 (1960), p. 29 f., pl. 9, Figs. 1-2.



6. Geneva, Musée d'Art et d'Histoire, MF 142.

The female heads, each adorned with beaded necklace and earring composed of three long pendants terminating in a bead or pellet, normally wear a "spiked" diadem and *sphendone* (a type of "half-sakkos") of the net variety – as on the Stockholm vase (Fig. 1) – or, more rarely, embroidered with a palmette (Fig. 2). Both *sphendone* types are doubtlessly derived from

Caeretan and Faliscan prototypes and, at the same time, well illustrate the eclectic nature of Tarquinian red-figure.⁵ The occasional use of added white by the Painter of Geneva MF 142, best seen on the skyphos in Tarquinia (No. 4; Fig. 4), is characteristic for Tarquinian red-figure as a whole where it is employed to accent the jewelry, filler motifs (chiefly circular and triangular forms in the field between and/or above or behind the profile heads), and vegetal/floral motifs. More importantly, on some red-figured vases I regard "Tarquinian", added white is used to highlight features of the face – nose, cheek, eyes, etc.⁶ – a practice that antedates that to be found on vases of the Pocolom Group.⁷

Initial awareness of a possible red-figured fabric at ancient Tarquinii was engendered by my investigation of the Torcop and Barbarano Groups which are comprised of oinochoai, Shape VII and assigned respectively to Caeretan and Faliscan workshops.⁸ Numbering amongst the oinochoai examined, there

appeared the two specimens now attributed to the Painter of Geneva MF 142 (Nos. 2–3), which stood somewhat apart from the Caeretan and Faliscan examples on the evidence of shape (the sharp horizontal ridges near the lip of the snout), the clay (more orange than buff in tone) and, of course, the style of drawing.⁹ In subsequent studies I have reaffirmed my early conviction for an active and now seemingly prolific red-figured production at Tarquinii.¹⁰

For the six vases here listed, the proveniences of two are unknown (Nos. 1 and 6), three are reliably recorded as "Tarquinii" (Nos. 2–4), and one was discovered at Ampurias, a colony of Massalia (Marseilles) on the coast of Spain north of Barcelona. Ampurias has also divulged a Caeretan red-figured skyphos which, together with the skyphos by the Painter of Geneva MF 142 (No. 5), testifies to the commercial enterprise of Etruscan ceramic workshops in the western Mediterranean during the late fourth century B.C.¹¹

⁵ I am grateful to Drs. Carl-Gustaf Styrenius and Bengt Peterson of the Medelhavsmuseet for the opportunity to publish the Stockholm oinochoe and other vases by the "Painter of Geneva MF 142" in the museum bulletin.

⁶ M. Del Chiaro, "An Etruscan (Tarquinian?) Vase in Geneva," *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Rom* (hereafter *RM*) 67 (1960), pp. 29–33.

⁷ Dr. Jiri Frel, now Curator of Classical Antiquities at the J. Paul Getty Museum at Malibu, California, had made interesting reference to Tarquinian tomb painting on the basis of my early study into Tarquinian red-figure: see J. Frel, "Un Rapprochement," *Studi Etruschi* XXXI (1963), p. 237.

⁸ Unlike the other two skyphoi (Nos. 4–5), the Geneva skyphos possesses a flanged rim to support a lid. On the evidence of the tight fit and the decorative character of its painting which is not inconsistent with that on the skyphos, the lid may actually belong to the vase.

⁹ M. Del Chiaro, "A Tarquinian Oinochoe and Skyphos," *RM* 74 (1967), pp. 256–258; M. Del Chiaro, *ERVC*, pp. 112 ff.

¹⁰ See in particular, *RM* 67 (1960), pl. 11, Fig. 2 and *Corpus Vasorum Antiquorum*, Tarquinia, Museo Nazionale, fasc. 1, IV B, Pl. 2, 1.

¹¹ For the most recent literature on the Pocolom Group: see *Roma Medio Repubblicana* (Rome, 1973), pp. 57 ff.

¹² M. Del Chiaro, "Etruscan Oinochoai of the Torcop Group", *Studi Etruschi* XXVIII (1960), pp. 137–164.

¹³ A feature of some interest, although not consistently encountered on vases I consider "Tarquinian", is the opaque, sometimes pasty, character of the black glaze-paint.

¹⁴ M. Del Chiaro, "Tarquinian Red-Figured Skyphoi", *RM* 70 (1963), pp. 63–67; "One Vase-Shape, Three Etruscan Fabrics", *RM* 76 (1969), pp. 122–127; "Etruscan Red-Figured Pottery at Ancient Alalia", *Corse Historique* IX (1969), pp. 43–58; "The Orbetello Group, Two Etruscan Red-Figured Fabrics", *Studi Etruschi* XXXVIII (1970), pp. 91–102; "Additional Tarquinian Red-Figure", *RM* (1973), pp. 199–203; "An Etruscan Red-Figured Phiale in Brescia", *Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche* V (1976), pp. 71–74; "Etruscan Red-Figure's Dying Gasp", *RM* 84 (1977), pp. 261–266. See also, M. Del Chiaro, *The Etruscan Funnel Group. A Tarquinian Red-Figured Fabric* (Florence, 1974).

¹⁵ M. Del Chiaro in *Archivo Espanol de Arqueologia* XXXIX (1966), p. 94. See also M. Del Chiaro, "Distribution of Caeretan Red-Figured Pottery", *Archeologia Classica* XVIII (1966), pp. 115–118 and M. Del Chiaro, *ERVC*, pp. 103 ff.

A Mask of a Syrian Pavement Mosaic

Suzanne Unge

A Late Roman mosaic fragment was in 1978 acquired from a German art dealer, thanks to a donation to the Museum by Mr and Mrs L. Lorichs. The height of this fragment, MM 1978:11, is 58 cm and the width 52 cm. The stones are 0.5–1 cm thick. Its provenance is said to be Syria.

The composition is a man's face wrapped in leaves and set in a black background. His hair is made up of a voluminous bine of acanthus, with leaves in brown and different shades of green. The edges of the leaves are white. The bine is held together by a yellow ribbon continuing in the upper left-hand corner. He has a drooping moustache and beard of the same colours as the hair. The face is light brown, the outline of nose and eyebrows being indicated by brown stones. The expression of the eyes is skilfully rendered with different sizes of stones, giving the whole face its severe or almost melancholy character. The face should be interpreted as a mask, of which the prototype may be Silenos. The Satyr- and Silenos masks were often used as ornamental decorations on e.g. house-hold utensils and in garlands on sarcophagi of the Roman Imperial period.

This fragment most probably belonged to a pavement mosaic with a border of a vegetable rinceau, interrupted by masks like this. For parallels, we should look to the Levant, where pavement mosaics have been found in Antiochia dating from the Late Roman period.¹ Even more important are the mosaics in the so-called Constantinian Villa in Daphne (Syria), dating from the first half of the fourth century. One of them is a big, figure mosaic surrounded on four sides by a vegetable rinceau with heads wrapped in leaves.² In the discussion about the ornamental and figure style of some Early Christian mosaics in Cilicia, L. Budde has pointed out how the above-mentioned mosaics in Daphne are prototypes of several mosaics in both Syria

and Cilicia.³ Some mosaic fragments in Berlin also have stylistic and chronological connections with the mosaics in Daphne. They belong to a pavement border with running animals and masks wrapped in an acanthus rinceau. On looking at the masks, one sees that the expression and the use of the stones are strikingly similar to those of the mosaic under discussion.⁴ Even the colours and dimensions are the same.

A comparison with two Late Roman mosaics in Rome should finally be observed.⁵ They also show expressive masks surrounded with an abundant bine of leaves. The provenance has lately been reconsidered to be Tell Musa by the Euphrates.⁶ Together with forty other fragments they have been identified as belonging to a big pavement mosaic now spread in different museums and private collections. Only further research can establish if the fragment in the Medelhavsmuseet has any connection with this dispersed mosaic from Syria.⁷

¹ Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Vols. I–II, Princeton 1947.

² *Ibid.*, Vol. II, Pl. CLXI b.

³ Ludwig Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien*, Band I, *Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuestia*, Recklinghausen 1969, p. 79.

⁴ Staatliche Museen zu Berlin, Inv. no. 57. See L. Budde, *op.cit.*, p. 81, Abb. 158.

⁵ Museo Nazionale Romano, Inv. nos. 1244 c and 1244 d. See Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, III, Tübingen 1969, pp. 426–427.

⁶ According to earlier sources they are supposed to come from a villa in Tusculum.

⁷ Helbig, *op.cit.*, p. 427: a study of these dispersed fragments is under preparation by Klaus Parlasca.



A Fragment from Persepolis

Karin Ådahl

The small fragment of a male head from the relief-friezes at Persepolis formerly belonged to the late King Gustaf VI Adolf and now forms part of the royal bequest to the Medelhavsmuseet. It was given to the King by Professor Ernst Herzfeld when Gustaf Adolf, then crown-prince, visited Persepolis on his long oriental journey in 1934.¹

The original setting for this fragment is the procession of Medes and Persians, sculptured in low relief on the ramps of the stairways of the Apadana. It is hewn from a grey, probably native, limestone and measures in its present state 16.7 cm in height and appr. 9.6 cm in width. It is chipped off the relief to the depth of 4.6 cm max. The inventory number is MM 1974:25. The royal inventory number was G VI A 53 but there is still one more number or code written in white ink P.T.²513, the origin of which is not known.

Persepolis was built by the Achaemenid dynasty in the 6th and 5th centuries B.C. According to inscriptions found on the site³ it was Darius I who chose the situation on the slope of the Kuh-i-Rahmat, the Mountain of Mercy, overlooking the vast plain of Marv Dasht in southern Iran.

Today Persepolis is reached by the main road leading north-west from Shiraz, and today like in ancient times it is connected with Pasargade³ and Istakhr⁴ further northwest but during the Achaemenid rule also in the far distance with the Achaemenid capitals Babylon in Mesopotamia and Susa and Ecbatana (Hamadan) both now close to the Iraqi border.

Persepolis is a grandiose creation built on a high terrace, reached by impressive stairways. These stairways being unusually low, deep and wide supports the theory that Persepolis was built for ceremonial purposes and most likely for such purposes only.⁵ The Achaemenid kings probably used Persepolis for the

Nouruz or New Year celebrations taking place in the early spring, and the serene processions of all the Achaemenid subjects that formed part of the New Year celebrations took place here. These are the processions depicted on the ramps of the Apadana, or the audience hall.

The construction of the Apadana was initiated by Darius I around 520 B.C. and finished by his son Xerxes in the 5th c.B.C. It is a vast reception hall, originally with columns supporting a wooden roof and reached by monumental stairways from the northern and eastern side. The ramps of these stairways are crenelated and adorned with sculptured friezes in three rows, separated by ornate bands of the typical twelve-petalled Persepolis flower. The procession is divided into two parts on the two wings, both processions being directed towards the entrance.

When the Swedish crown-prince visited Persepolis in 1934 the German excavations led by Professor Herzfeld had been carried on since 1931 and this was to be the last year of Herzfeld's successful discoveries.⁶ In 1932 Herzfeld had started the excavations of the Apadana. When the eastern stairways were cleared, Herzfeld found the counterpart to the already well known but badly ruined sculptured representation of a procession of men and animals on the northern side. The procession of the eastern stairways had however been well preserved under a thick layer of mud-brick debris, probably caused by Alexander's destruction of Persepolis in the 4th c.B.C.

The now reconstructed ramps show tribute-bearers to the King from all parts of the Achaemenid empire. The twenty-three nationalities represented can be distinguished by their clothes and caps and there is no doubt that the fragmentary head in the museum originally belonged to a Persian subject.



It might be possible to find the original place of the head but no attempt has been made to do so. It seems however most likely that it should origin from the eastern stairways excavated by Herzfeld himself. Moreover the direction of the head would indicate the right wing of the stairways since all men in the procession with a few exceptions face the entrance of the Apadana.

The size of the head, in spite of its fragmentary state, gives an impression of the actual size of the reliefs. Its total height, including the tiara, would indicate a height of the whole man of appr. 1.10 m but a slight disproportion with rather big heads makes him only 80 cm appr. There is also a differentiation in size due to the climbing of the procession, causing difficulties in adapting the size of the figures to the available space.

The entire man can be seen many times repeated in the friezes. He carries a heavily pleated robe in two pieces called a *kandys*⁷ consisting of a skirt and a cape. On his head he is wearing what Schmidt has called a tiara,⁸ its shape being that of a high cylindrical plied or fluted hat or crown. From the actual fragment it seems that the plies or flutes⁹ are bent over the top edge of the tiara and would most probably have been kept together towards the centre of the top, maybe by a button. It has been suggested that the material of the tiara should be felt or leather.¹⁰ Both these materials would admit the above described construction. The tiara is lined around the head by a band or a border.¹¹ This fluted hat worn by the common Persian as well as by the king himself seems to have had antecedents in Iran already in the 9th c.B.C.¹² but obviously disappeared with the Achaemenians.

Underneath the tiara the hair is carefully made up in distinct spiral-shaped curls arranged in rows.¹³ Over the forehead the hair is combed upwards, the curls forming a line along the edge of the tiara. From the temple and backwards the hair is combed down ending in the characteristic snailshell curls. Also the beard is stiffly curled and meets with the hair so that the ending of the hair and the beginning of the beard are almost inseparable. A close examination of the fragment, however, reveals that a small triangular area between the hair and the beard has been left without any ornamentation. Another similar area is left above the ear. There are clear marks of a chisel forming a sharp line between the hair and the forehead and the beard and the cheek.

The beard ends below the chin hanging straight down being shaped by a cut, a fashion seen on several

of the figures represented in the friezes.¹⁴ Through the strands of hair is but slightly visible an earring, shaped like a crescent without any ornamentation.

The thin ridge of the eyebrow gives a slight shadow to the well – modelled eye which is depicted from the front. A double outline also gives a strong accentuation to the eye and a slight relief to the eyelid. The way or manner of depicting a frontviewed eye in a profile representation is known from Egyptian and Assyrian art as well as from the reliefs of the Hittites, and seems to have been a deeply rooted fashion in the pictorial tradition of the Near East.

Only a small part of the nose is left like the corner of the mouth. A small moustache with an upward curl at the end is sculptured in very low relief above the mouth.

Though the face is fragmentary much of the expression is still preserved. It is a determined, serene face as becomes a man in a royal procession but there is also a gentleness and a calmness conveying a conception of the highly developed culture of the powerful Achaemenians. Olmstead states that "all Achaemenid reliefs are saturated with a ritual timelessness, not with history and time".¹⁵ And it has also been pointed out that the art of the Achaemenians is not aggressive but raised above the needs of oppressive self-assertion.

Sculpture in the round is rarely found in the Achaemenid art and the sculptured reliefs were generally subordinated to and integrated in the architecture. Also high reliefs were unknown to the Persians and the reliefs of the Apadana are only a little more than one centimeter.¹⁶ This calls for a technical mastery and a complete control of the material by the artist or artisan. This, however, also seems to give a certain restraint to the sculptures themselves. In spite of the fact that this is a three-dimensional art, the artistic expression depends to a great extent on the line. Thus it is also a linear art, ornamental and decorative, where the beauty of the line is of the greatest importance.

The technique of depicting both men and animals as well as their attributes is summary and marked by rigidity and stereotypy but the repetition and clear separation of each figure also gives a strong rythm and what Herzfeld called "the exaggerated symmetry"¹⁷ so characteristic for the art of the Achaemenians. It should however not be forgotten that most probably the sculptures and ornamentation of Persepolis were painted.¹⁸ The aesthetic effect of this colouring is however difficult to evaluate.¹⁹

Within a vast empire stretching from Egypt in the

west to India in the east, the art of the Achaemenians was of course no isolated phenomenon. Darius proudly tells in his records from Susa²⁰ how artisans were brought in from all parts of the empire as well as materials used for construction and decoration and the influence of the pictorial and sculptural traditions and techniques as mentioned above from the neighbouring countries and cultures is obvious. It is also documented that the Greek influences, partly due to

Greek workers and artisans in Persepolis, was of great importance though Nylander has pointed out that "the identification of formal features in the reliefs as Greek is doubtful. Most of them have a traditional Near Eastern background".²¹

The general impression is, however, that the Achaemenid art is indigenous and mature, maybe to the point that it is a true statement that it is "the very last phase of the art of the Ancient East".²²

¹ There is no written record to this statement that is based on the information by King Gustaf Adolf himself. For general information about the oriental journey see *Kronprinsparets orientresa*. September 1934–Januari 1935, ed. J. Lagerberg, Stockholm 1935. The fragment was exhibited in the National Museum, Stockholm, in 1973: *Persisk konst i Sverige* (Exhibition Catalogue 371, Nr. 66; reproduced on p. 11).

² Olmstead, A. T., *History of the Persian empire*, Chicago 1940, p. 175 ff.

³ The capital of Cyrus the Great.

⁴ Also founded by Darius I.

⁵ Porada, E., *Ancient Iran*, London 1965, p. 144 and 148 ff.

⁶ Schmidt, E., *Persepolis I*, Chicago 1953–57, p. 3 and p. 70.

⁷ Thompson, G., *Iranian dress in the Achaemenian Period*, IRAN III, 1965, p. 121 ff.

⁸ Schmidt, *op.cit.*, p. 83.

⁹ Each flute of the tiara of the fragment measures almost exactly 8 mm in width.

¹⁰ Thompson, *op.cit.*, p. 125.

¹¹ This band is in the fragment 5 mm wide.

¹² Thompson, *op.cit.*, p. 125.

¹³ This way of modelling bears a strong resemblance to the manner in Assyrian sculpture as seen e.g. in Khorsabad (see Frankfort, H., *Achaemenian sculpture*, AJA/L, Nr 1, Jan.–March 1946, p. 6–14) and Greek sculpture in the 6th c.B.C. (see Richter, G., *Greeks in Persia*, AJA/L Nr 1, 1946, p. 22 and fig. 20).

¹⁴ Schmidt, *op.cit.*, pl. 51.

¹⁵ Olmstead, *op.cit.*, p. 227.

¹⁶ For the depths of the reliefs at Persepolis see Casson, S., *Achaemenid sculpture*, *Survey of Persian Art I*, London 1938, p. 361.

¹⁷ Herzfeld, E., *Iran in the ancient East*, London 1941, p. 274.

¹⁸ Herzfeld, *op.cit.*, p. 225.

¹⁹ Frankfort, H., *The art and architecture of the ancient Orient*, London 1954, p. 230.

²⁰ Richter, *op.cit.*, p. 25 ff.

²¹ Nylander, C., *Ionians in Pasargade*, Uppsala 1970, p. 19; see also Richter, *op.cit.*, p. 15 ff.

²² Herzfeld, *op.cit.*, p. 274.

A Presentation of Gandhara Sculptures in the Medelhavsmuseet

Annika Jonsson

The Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities, Medelhavsmuseet, has received a deposition of eight sculptures belonging to the school of Gandhara. The amalgamation of Buddhist content and Greco-Roman sculptural forms achieved in Gandharan art provides the basis for the renown of this school.

Nomenclature, History, Art Historical Investigations

Gandhara¹ is the ancient name of a province in what is now northwest Pakistan, the area where Gandharan art most probably originated. The name Gandhara is well-established historically; it occurs as early as the Vedic period (in the *Rigveda*, about 1200 B.C.), and is mentioned as a Persian satrapy in Darius I's inscription in Behistun (ca. 520 B.C.). Alexander's historians did not use the name Gandhara; Strabo speaks of "Gandaritis", an area which he places in the valley near the Kabul River.

The exact territorial limits of Gandhara fluctuate both in time and in the works of different authors. The area relevant for art historians is the one indicated by Fa-Hsien (5th century A.D.) and Hsüan-tsang (7th century A.D.), the Buddhist pilgrims from China who visited Gandhara during their extensive travels. This area corresponds approximately to the Peshawar District under British rule and includes a part of the Valley of the Swat River and the Buner Zone.

The complicated history of Gandhara provides a key to the syncretic character of its art. As a result of its exposed geographical position, Gandhara became the recipient of many foreign impulses. In 327-6 B.C. Gandhara was taken from the Achaemenids by Alexander. His successor Seleucus was defeated in 305 by the

Indian ruler Chandragupta, founder of the Maurya dynasty. During the reign of the missionizing emperor Ashoka, Gandhara was won for the Buddhist faith. Buddhism was to be the uniting cultural factor during the long period of invasions which then followed. Indian rule lasted barely a century. After the fall of the Maurya dynasty, northwest India was invaded by Bactrian Greeks (190 B.C.). Thereafter small Indo-Greek states formed a "Hellenistic filter" in that part of Asia.² Ca. 90 B.C., the Indo-Greeks were superceded by the Iranian Shakas. The fact that power passed into other hands, however, did not import a drastic break with the Hellenistic tradition. The philhellenic attitude of the new people has been confirmed by archaeology.

Around the beginning of the first century A.D., the Kushans, a nomad people with an Iranian language and probable origin in northwest China, established an empire of debated extent in which Gandhara became the primary region.³ The Gandhara school is contemporary with the rule of the Kushan dynasty, a fact which justifies the addition of the term "Kushan art" to all of the other designations given the Gandhara school (Graeco-Buddhist, Romano-Buddhist, Indo-Greek, Indo-Scythian art, etc.). The Kushans were defeated by the Sassanids in 340. A new Kushan group, the Kidara Kushans, ruled Gandhara from 358 to 460, when the region was ravaged by the White Huns or Ephtalites, of disputed origin. The Ephtalites were defeated in turn by a Turko-Sassanian coalition ca. 560.

The Gandharan style has excited and mystified scholars as well as laymen ever since it became known in Europe in the 1830's. Gandharan sculptures were the first works of art from the Indian subcontinent which made an aesthetic impression in Europe. Ever

since the end of the 15th century, when Europe came into contact with India, Indian art had been judged generally as a curiosity and skilled handcraft. But the classical features of Gandharan art, made it acceptable to a western art public. The fact that the British army was stationed in the Gandhara region for a long period was also important; mass export of Gandharan sculpture to England resulted in familiarity with this art. At the beginning of the 20th century, when Indian art began to be accepted on its own merits, admiration for the Gandhara school declined drastically; as a hybrid school it was considered aesthetically inferior to the pure Indian styles. The discovery of the vital, impressionistic stucco sculptures from Hadda and Taxila, which belong to the later phase of the Gandhara school (whereas the schist sculpture is usually attributed to an earlier phase) led to a more balanced view of the school as a whole.

In Indian art history it is the Gandharan style which has hitherto received most attention. The works remaining number in the thousands and most of them stem from unscientifically conducted excavations. Before the Kushan period there is no known art tradition in Gandhara which can account for the origin of Gandharan sculpture. Wheeler speaks of an artistic vacuum and characterizes Gandharan art as "a sort of Esperanto compiled artificially from international borrowings".⁴ In discussions about the components in Gandharan sculpture, the western elements have received greatest emphasis. That Gandharan art was subjected to formal influences from the West is a fact accepted by all scholars. On the other hand, there is great disagreement concerning the means by which the classical elements were transmitted, the importance of these elements for the school as a whole and their precise nature. Many are agreed that the school's illusionism or realism, empirical outlook, narrative tendency, compositional clarity, placement of figures, drapery structure and certain iconographic details are examples of influence from the West.

Curtius' statement in *Archäologische Zeitung* 1876 is characteristic of the early attitude to Gandhara:⁵ "Mit diesen Entdeckungen ist also für die griechische Kunstgeschichte ein neues Blatt eröffnet." In 1852, the Gandharan reliefs were identified as Buddhist art, but some archaeologists still attempted to analyze them in terms of classical mythology.⁶ In 1889, Vincent Smith introduced the term "Romano-Buddhist" as a replacement for "Graeco-Buddhist", since he believed that the classical influence came from Roman art and not

from Greek as had been asserted earlier.⁷ Smith was criticized by Albert Grünwedel who instead preferred the term "Gandharan art". He argued that the distinction Roman-Greek concerns age rather than origin; i.e., Roman art was "produced under Roman rule, but it was Greek minds that inspired and Greek hands that executed it".⁸

Albert Foucher sees the style of Gandharan art as a product of the Hellenistic tradition in Asia. In *La vieille route de l'Inde de Bactres à Taxila* (1947), Foucher's synthesis of a half century's study of Gandhara, the expansion of Hellenism is described as an oil fleck: "la lente extension d'un mouvement social n'intéressant pas seulement les manifestations artistiques, mais tous les aspects de la vie courante, et qui, gagnant petit à petit et imprégnant plus ou moins profondément les populations autour des centres constitués par les villes orientales érigées en cités grecques, aurait fini par couvrir, à tout le moins d'un miroitement superficiel, toute l'Asie antérieure." The spread of Hellenistic art was brought about by wandering artists, "praticiens habiles et possédant à fond le répertoire hellénistique, prêts à accepter n'importe quelle commande ... et pour la plupart d'origine Grecque".⁹ Foucher rejects the idea that the similarities which exist between Roman art and Gandharan art can be explained as direct borrowing; both are inspired by the Hellenistic art of Asia Minor.¹⁰

Wheeler,¹¹ Buchthal,¹² Rowland¹³ and Soper¹⁴ emphasize the importance of Kushan contact with Rome. The flourishing conditions in the Kushan empire depended to a large extent on the protection which Kushan rulers provided for the great trade routes between Rome and China. The coinage of the Kushan dynasty and the treasure at Begram are witness to their international outlook. Buchthal is of the opinion that Hellenism scarcely left a trace in northwest India. Instead, Gandharan art is to have been based upon the most important genre in Roman art, the narrative historical relief, an opinion which he supports with stylistic comparisons which include early Christian art.¹⁵

Rowland prefers to compare Gandharan art with Roman provincial art and Parthian sculpture. The thesis that Gandharan sculpture is "almost entirely the work of artisans imported from the Roman East"¹⁶ is later modified by him: "foreign workmen from the eastern centres of the Roman Empire created the first Buddhist sculptures in the Peshawar Valley," whereas the great majority of sculptures were produced by

“native craftsmen following successive waves of foreign influence”.¹⁷ Wheeler admits the occurrence of imported artisans as partial explanation for the phenomenon of Gandharan art, but ascribes the decisive factor to trade connections with Rome.¹⁸

India's primary contribution to the Gandharan school is its Buddhist content. Reliefs with secular themes are extremely few. With respect to the formal qualities of Gandharan sculptures, the question of influence from the stylistic ideals of the earlier Buddhist art in India (the schools of Bharhut, Sanchi, et al.) has been completely overshadowed by the discussions concerning outside influence. Wheeler speaks of “the smooth fleshiness beloved of the Gandhara sculptor” as an Indian quality. The use of a “vertical perspective”, i.e., “the habit of grading successive rows of figures *upwards* towards the back”, which is found in Bharhut, Goli and Sanchi, occurs to a certain extent in Gandhara. We do not find it in Roman art before Trajan and Wheeler leaves the question of influence, this time *from* the Orient, open.¹⁹

The Iranian (sometimes called Parthian) element in Gandharan art is considered to consist of the taste for rigid, frontal representations and stylized drapery structure. The portraits of rulers from Mat (near Mathura) and Surkh Kotal in Bactria give us an idea of the Kushans' Iranian inspired aesthetic ideal.²⁰ Rosenfield is of the opinion that frontality harmonizes well with the spiritual and psychological content of the Buddhist cult image; Indian art could have arrived at this stylistic feature even without the help of west Asian models.²¹

Schlumberger²² gives a somewhat new perspective on Gandharan art. The two main difficulties with Foucher's theories (lack of contact between Gandhara and the Greek art of Asia Minor over the enormous Iranian plains and the chronological gap between the Greek dominance in Gandhara and Gandharan art) are eliminated by the Romano-Buddhists, which Schlumberger considers a step forward. But Schlumberger shares Foucher's opinion that late Hellenistic art is incompletely known, and that it is therefore very difficult to determine when a motif really appears for the first time in Rome and is not of Hellenistic origin. Schlumberger himself speaks of a “Greco-Iranian koine”, “un vast domaine de l'art, s'opposant à partir de la fin de l'époque hellénistique au domaine méditerranéen romain ou romanisé, couvrant tout l'Orient grec iranien ou iranisé”, a conclusion he draws partly from the similarity between Parthian art and Kushan

art in Surkh Kotal and Mat. Schlumberger analyzes Gandharan art as Greco-Iranian art which, due to the absence of an earlier tradition in the area, became Indianized. He does not deny a degree of Roman influence in Gandhara, but will not accept Rome as the transmitter of Hellenism. Instead, he takes up the theory of a Greek or Greco-Iranian art in Bactria which was presented in the infancy of the study of Gandhara and dismissed by Foucher as “le produit d'un hallucination provoqué par l'éblouissement de nos yeux européens devant la perfection de la numismatique greco-bactrienne”.²³ The greatest difficulty with Schlumberger's theory, the scarcity of discoveries in Bactria, is perhaps now in the process of being eliminated.²⁴

The iconography of the Gandhara school is considerably better known than its style and chronology. This is due primarily to Alfred Foucher and his work *L'art Gréco-Bouddhique du Gandhara* (1905–22), the first monograph on Gandharan art.

Gandharan Sculptures in the Medelhavsmuseet

The eight sculptures in the Museum are executed in grey schist, the easily worked stone which was used by Gandharan artists. At one time the surface of the stone was covered with painted and gilded stucco. Technically Gandharan sculptures are to be considered as high reliefs, often almost entirely in the round; they were always bound to the building structure and, for this reason, the backs were left unworked.

The head of Buddha²⁵ was once part of a full-length sculpture (Figs. 1–2). The eyes of the well-modelled face are stylized to a greater degree than the other features, the heavy, lowered eyelids express meditation. The waves of the hair are indicated by ridges.

Buddha is identified in representational art by the protuberance on the crown of the head (sanskrit: *uṣṇīṣa*) – rendered in Gandharan art as a chignon,²⁶ a resplendent whorl of hair in the brow (*ūrṇā*) – at one time designated with crystal, a precious stone or gold, elongated earlobes which alluded to the fact that Buddha was a prince and thus accustomed to wearing heavy jewellery in his ears, before he became the Enlightened One.

The second sculpture²⁷ represents Buddha sitting in the lotus position (*padmāsana*) with crossed legs (Fig. 3). The left hand holds the mantle²⁸ which covers both shoulders and has folds indicated by ridges. The

right hand is raised in the gesture (*mudrā*) which means freedom from fear (*abhaya*). The head is framed by a halo decorated with leaves or stylized flames.²⁹ The enlarged eyes are summarily rendered, but as in the foregoing example, the mouth is more sensitively described, here with the moustache as a realistic feature. The urna is indicated by an incised circle. The hairline is sharply drawn and the waves of the coiffure are roughly stylized. A braided band is placed at the base of the large chignon.

Two iconographically identical Bodhisattvas³⁰ are shown in padmāsana on a base with a pointed bottom which was intended to be placed in a support (Figs. 4–5). The hands rest in the position of meditation (*dhyāni mudrā*). They wear loincloths (*dhotī*) and an artfully draped shawl which hangs down over the lap and the left knee in characteristic loops.³¹ Both have moustaches and artistic coiffures (fig. 4 has wavy, fig. 5 curly hair) with chignon (*jaṭāmukuta*) and diadem. The urna of fig. 4 is rendered as a protuberance; on fig. 5 there is an indentation. They wear earrings, two necklaces, a chain which hangs over the right shoulder, a chain with amulets which hangs

Fig. 1.



Fig. 2.

diagonally over the chest³² and bracelets on the upper and lower arms (those on the upper left arms are visible below the fabric of the shawls). As an additional attribute they each hold a water flask (*kamaṇḍalu*) between the index and long fingers of the left hand.

The fragmentary Bodhisattva³³ has a softer, younger appearance and is represented without moustache (Fig. 6). Below his chignon is a ring of pearls which is connected to the diadem by means of a chain. The locks of his hair are deeply carved. His jewels are of the same type as those of the preceding Bodhisattvas, except that the chain over the shoulder has been omitted. The head is framed by a large plain halo.

The question upon which early Gandharan scholarship focused was: where and when was the first image of Buddha in human form created? In 1917, Foucher presented his hypothesis on "l'origine grecque de l'image du Bouddha". Ananda Kentish Coomara-



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.

swamy became his chief opponent. Scholars were divided into two camps: those, with Foucher in the vanguard, who asserted that the anthropomorphic Buddha image arose in Gandhara with Apollo as model; and those who, together with Coomaraswamy, maintained that the image of Buddha was independently conceived in the purely Indian school of Mathura. Foucher supported his arguments on the fact that the presence of Buddha in early Buddhist art is only indicated by means of symbols, which he interprets as the result of a prohibition against representing the Master in human form. "*L'idée* (of reproducing Buddha) bousculant sans rémission toute l'iconographie de l'Inde centrale, n'a pu germer que dans l'Inde du Nord et dans l'esprit d'un Indo-Grec converti au bouddhisme."³⁴ Coomaraswamy emphasizes the necessity of images of Buddha in India. Buddhism was influenced by the general religious tides of the centuries around the birth of Christ which stressed personal devotion to the deity. Cult images of Buddha were a response to these new religious needs. Earlier Indian art offered, according to Coomaraswamy, adequate prototypes for the representation of sitting or standing Buddha figures.³⁵

Many contributions to this debate seem overheated today, but they have their explanation in a wider cultural-political context. At the end of the 19th century there arose an organized national movement in India which had as one aim the recapturing of the cultural self-esteem of which Indians had been dispossessed by foreign domination. Coomaraswamy never lost sight of this perspective. He is often accused of unbridled nationalism, but he had his counterpart in many an antique chauvinist among the classically educated European archaeologists. The question of the origin of the Buddha image by no means occupies the same central position in modern Gandharan scholarship. Most scholars today are of the opinion that Mathura and Gandhara arrived at an iconic representation of Buddha at about the same time.

In the oldest form of Buddhism, usually called Hinayana – the Small Vehicle, Buddha is a human being who teaches the way to nirvana. After his death he does not actively influence the lives of others. Monks are emphasized in the strict Hinayana Buddhism at the expense of ordinary mortals. Mahayana – the Great Vehicle, arises during the first centuries A.D.; it is often considered a doctrinaire concession to laymen. Mahayana's ideal is the Bodhisattva, a being who does not enter nirvana until all others, even the

smallest insect, is reached by the saving insight. Bodhisattvas become like gods; they are receptive to prayers and help human beings.

The historical developments which led to the increasing polarization between the Small and Great Vehicles are far from clear. A large number of sects belonging to both branches existed and functioned side by side. In northwest India there were the Sarvastivādins, the Mahasamghikas and the Dharmaguptakas, among others, all of whom belonged to Hinayana but continually reformulated their doctrinal points of view in the direction of Mahayana. Some scholars see in the complicated doctrines concerning Bodhisattvas strong influence from the West transmitted by the Indo-Iranian border peoples.³⁶ This is especially the case with Maitreya.³⁷ Maitreya has messianic characteristics; he is the future Buddha who is to be the historical Buddha's successor.

The 19th century archaeologists Cunningham and Fergusson thought that the Gandharan Bodhisattvas were royal portraits. They were later identified by Grünwedel as Bodhisattvas.³⁸ Coomaraswamy's interpretation combines both theories: they are kings who allowed themselves to be represented in the guise of divine beings.⁴⁰ Rowland proposes that the function as portrait preceded the formulation of the Bodhisattva iconography: "it was only a step to adapt these portraits of royal donors to representations of Buddha as a prince and, ultimately, into the images of the Bodhisattvas."⁴¹

Foucher points out the difficulty of identifying the various Bodhisattvas.⁴² In many cases we do not know if it is the Bodhisattva Siddhartha (the historical Buddha as prince) or some other Bodhisattva who is intended. Bodhisattvas with water flasks as attribute are usually identified as Maitreya, who together with Siddhartha is the most usual Bodhisattva figure in Gandharan art.

The rivalry between Buddhists and adherents of Brahmanism finds expression in the representation of Maitreya. According to Buddhist texts, Maitreya is to be born in a Brahmanic family, whereas Siddhartha belonged to the warrior class. In this may be understood an assimilating effort on the part of the Buddhists to bridge the gap to Brahmanism, an effort which was expressed in representational art by the presence of Indra and Brahma, two Brahmanic divinities, among the followers of Buddha. Maitreya is shown with the attributes of the Brahman ascetic, the water flask and the chignon, but because of the richness of his jewelry he cannot be dissociated from the aristocratic sphere.

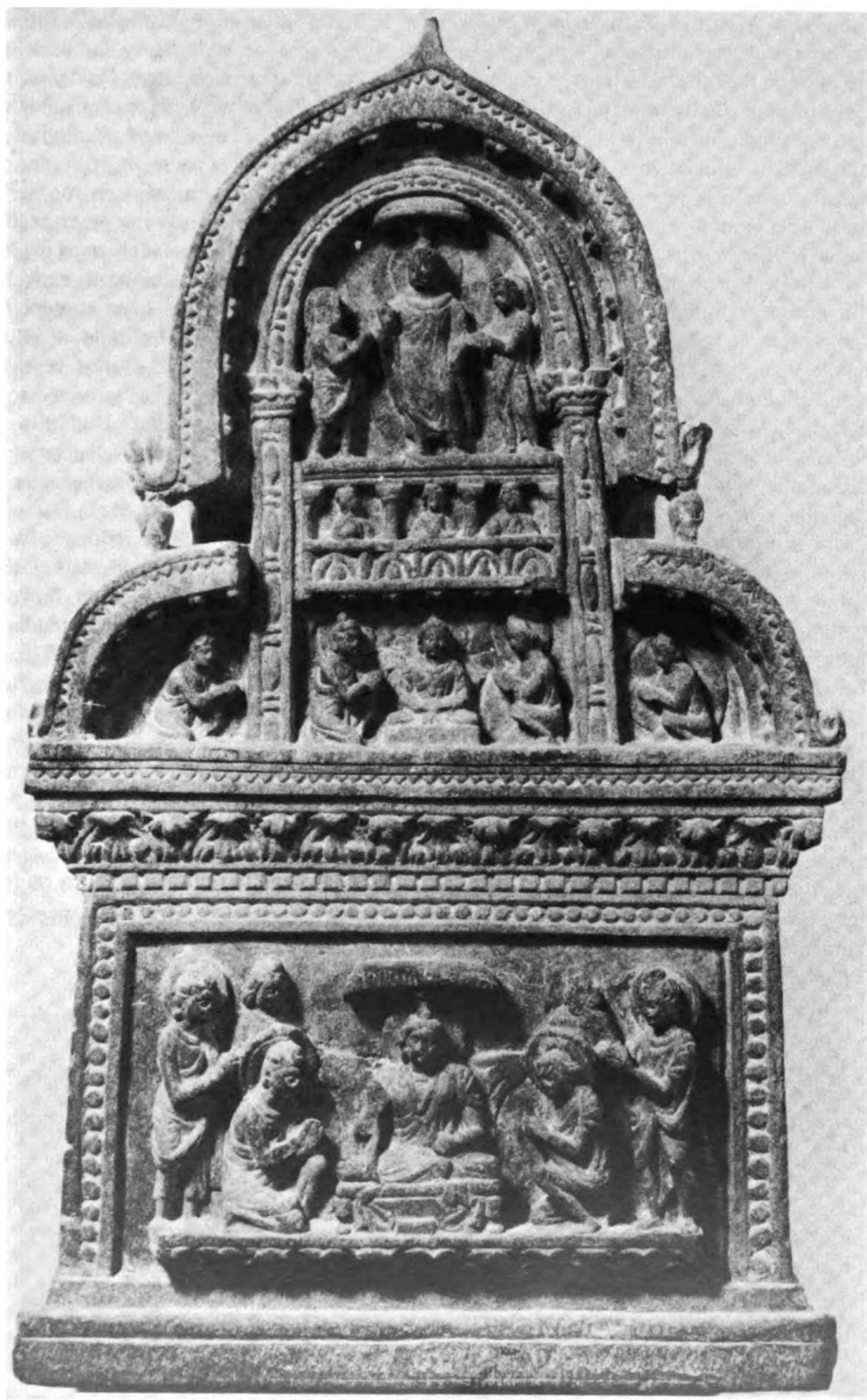


Fig. 7.

Foucher analyzes Maitreya as a royally bejeweled version of Brahma.⁴³ Ingholt points out two courses, one Brahmanic and the other royal, in the iconographic development of both Siddhartha and Maitreya.⁴⁴ This means that positive attributions cannot be made without the help of inscriptions. The Museum's Bodhisattvas can, therefore, represent either Siddhartha or Maitreya. The youthful appearance of Fig. 6 can perhaps argue for Siddhartha.

Maitreya's flask can be understood as more than a Brahmanic attribute. Coomaraswamy,⁴⁵ de Mallman⁴⁶ and Carter⁴⁷ interpret it as *amṛta kalaśa*, the vessel containing the Water of Life. In the Lalitavistara, one of Mahayana Buddhism's oldest and most important texts, we read of Maitreya: "With the Water of Life shalt thou heal the suffering due to the corruption of our mortal nature."⁴⁸

The scene-like relief 49 (Fig. 7) has the form of the so-called false gable which was intended to decorate stupas and monasteries.⁵⁰ The formal elements are an arch – which goes under different names in the literature (horseshoe arch, keel arch, omega arch, pointed arch, carinated arch), a flattened interrupted arch and a rectangular lower section. The abutments terminate in spiral formations; the upper arch is united to the lower by means of cones. The arches are decorated with a saw-teeth ornament and rectangles indicating a framework. The arches in their turn enclose an arcade with both arch and columns decorated with beading. The arcade is divided by a balcony. The rectangular panel is separated from the upper section by a saw-teeth molding, and acanthus frieze and a dentil molding. An ornamental row of circles enframes the scene on three sides. The platform on which the figures are placed rests on an acanthus console.

The 18 figures in the relief are divided among the three panels. In the arch of the arcade stands a Buddha figure with right hand in *abhaya mudrā* under a parasol. He is flanked by two worshippers with hands in *añjali mudrā* (palms of the hands together, a gesture of reverence). All have circular halos. On the balcony are three figures shown in *añjali*; the one in the middle may be a woman. Under the balcony sits a Buddha figure in *dhyāni mudrā* on a plain throne. He is flanked by two kneeling worshippers in *añjali mudrā*. In the corners of the arch are two more kneeling devotees in *añjali mudrā*. All the figures are furnished with halos; those of the latter two circumscribe the entire body. The bottom scene depicts a

Bodhisattva in *abhaya mudrā* sitting under a parasol on a throne with drapery and back support.⁵¹ On each side are three worshippers in *añjali*, two of whom have halos. A short stylistic analysis indicates the following. The bead ornament and acanthus frieze are indisputable evidence of borrowing from the classical repertory of forms. The capitals are too schematic to permit closer attribution; on the other hand, modified Corinthian capitals were widely used in Gandharan art. The arch form of Gandharan art is entirely indigenous. The false gable form has been convincingly explained by Foucher as a vertical section of a Buddhist monastery (*vihāra*) with double, arched ceilings.⁵² Examples of such buildings have not survived to us, but are well-documented in the early Buddhist relief art of India. Figures looking out from a balcony are a favorite motif in early Indian art. The arrangement of the figures in the bottom scene and their interplay in space may perhaps reflect stylistic influence from the West.

The two sculpture pedestals,⁵³ shaped as strongly stylized, upside-down lotus flowers, each have a rectangular hole through the middle, intended for the base of a sculpture (Figs. 8–9). The lotus is one of the most common symbols in Indian culture. For Coomaraswamy its fundamental function is to symbolize "the ground (*prthivī*) or substance of existence".⁵⁴ Better known (but less essential according to Coomaraswamy) is the lotus as symbol for purity: the flower which without blemish grows up out of the slime and ooze. The lotus flower as throne (*padmāsana*) for a divinity occurs from the 3rd century B.C. In Buddhist art the lotus throne appears in the 1st or 2nd century A.D. in

Fig. 8.



Gandhara. Coomaraswamy, whose method is to trace Buddhist symbolism back to the Vedic or pre-Vedic period, suggests that the lotus represents "a firm establishment amongst the possibility of existence, a birth and manifestation primarily in the intelligible, or also and consequently in the sensible world". Ethically it stands for "detachment, as of one who is in the world but not of it".⁵⁵ Krishan states that even persons who are not Buddha nor any other divinity are placed on lotus flowers (human beings and animals in Bharhut, monks and nuns, female attendants, musicians and others in Gandhara), which for him indicates that no special significance can be derived from the lotus throne. It is "an emblem of superiority over ordinary mortals, be the occupant a god or demigod with his attendants, or a human being and the lotus, single or double, upright or inverted: the occupant is entitled to respect, reverence and worship".⁵⁶

Chronology

The chronology and stylistic development of Gandharan art is very incompletely plotted. Most scholars, however, can be said to agree that the majority of Gandharan sculpture is to be dated between 100 and 500 A.D.

Only a few Gandharan sculptures have legible inscriptions. In four of these a date is given, but since we do not yet possess certain knowledge of the different eras used in northwest India during the centuries just preceding and following the birth of

Christ, it is impossible to develop a chronology from these dates. Kanishka, the greatest ruler of the Kushans, is a central figure in these discussions. One of the eras used begins with his reign, but there are several hypotheses as to when this occurred (between 78 and 144 A.D.). Kanishka is described in Chinese sources as one of the benefactors of Buddhism, a second Ashoka; and he has been painted by art historians as a patron of the arts. But according to Bussagli's art historical contribution at the Kanishka Conference in London 1960, there is nothing which indicates that Kanishka's accession to the throne was of any special significance for the development of art.⁵⁷ Nor do we know that the initial stages of Gandharan art occurred during Kanishka's reign, as is asserted by Marshall and Rowland, among others. But it is certain that Buddha in human form occurs on Kanishka's coins. Bussagli believes that the formulation of the Buddha image had already become fixed and that these representations are the result of a long development; consequently, Gandharan art must have begun much earlier. Bussagli confirms the difficulty of distinguishing the Gandhara school from the Parthian Hellenistic art in Taxila.⁵⁸

Two reliquaries, the gold Bimaran reliquary and the bronze Kanishka reliquary, have together with the dated sculptures been in the centre for discussions concerning the history of the Gandhara school. As a result of comparisons with gold work from Sirkap, Dobbins⁵⁹ arrives at the conclusion that the Bimaran reliquary belongs to the pre-Kushan Parthian period; its Buddha image would then be Gandhara's oldest.

Other scholars, who rely upon stylistic analyses, have concentrated primarily on the drapery structure of the Buddha image and have thereby arrived at varying results. Dobbins quite rightly opposes the attempts to arrive at an exact chronology by means of direct comparisons with Roman sculpture: "specific pieces of Gandharan sculpture cannot be dated on the basis of Roman influence when the nature and extent of that influence are only supposed".⁶⁰

Foucher saw the development of Gandharan art as a reverberation of Hellenistic influence with consequent deterioration in quality. The earliest and best works are those which most closely follow the Hellenistic models. Foucher's "Indianizing theory" has been shown to be inadequate; it is contradicted in one respect by the pronounced Hellenistic features in the late stucco sculptures.

Dobbins's scheme for the development of the Gan-

Fig. 9.



dharan Buddha has in its favor the fact that it is built upon observations from nine stratified excavations.⁶¹ In his first phase (from the beginning of Gandharan art to ca. 200 A.D.) the Buddha image has wavy hair combed towards the back and a plain halo. Neither Buddhas nor Bodhisattvas are shown with moustache. After the year 200, there follows a deterioration in style with varying coiffures, decorated halos and certain

exaggerated facial features. In the 5th century the works become more and more stylized and the eyes are often depicted wide open. Applying this scheme to the Museum's sculptures we arrive at a date in the 2nd century for the head of Buddha, the Bodhisattvas would be later, and the sitting Buddha would belong perhaps to the 4th century.

¹ For a synopsis of nomenclature and history see Encyclopedia of World Art, the article on Gandhara (M. Bussagli).

² See A. K. Narain, *The Indo-Greeks*, Oxford 1957.

³ J. Rosenfield, *The Dynastic Arts of the Kushans*, Berkeley & Los Angeles 1967, p. 48.

⁴ M. Wheeler, *Gandhāra art: A Note on the Present Position*, in *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*, Paris 1965, p. 558.

⁵ For a synopsis of Gandhara scholarship down to 1949 see H. Deydier, *Contribution à l'étude de l'art du Gandhāra*, Paris 1950.

⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁷ V. Smith, *Journal of the Asiatic Society of Bengal*, vol. LVIII, pp. 107 ff.

⁸ A. Grünwedel, *Buddhist Art in India*, London 1901, p. 84.

⁹ Part II, p. 328.

¹⁰ A. Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra I*, Paris

1905, p. 40.

¹¹ Wheeler, *Romano-Buddhist Art: An Old Problem Restated*, *ANTIQUITY* 23, 1949 pp. 4–19; *Rome Beyond the Imperial Frontiers*, London 1954.

¹² H. Buchthal, *The Western Aspects of Gandhara Sculpture*, *Proceedings of the British Academy*, 31, 1945, pp. 151–156.

¹³ B. Rowland, *Gandhāra and Late Antique Art: the Buddha Image*, *AMERICAN JOURNAL OF ARCHAEOLOGY* 46, 1942, pp. 222–36.

¹⁴ A. Soper, *The Roman Style in Gandhāra*, *AMERICAN JOURNAL OF ARCHAEOLOGY* 55, 1951, pp. 301–19.

¹⁵ Buchthal's comparisons have been subjected to justified critique by Soper and Schlumberger.

¹⁶ Rowland, *op.cit.*, p. 224.

¹⁷ Rowland, *The Art and Architecture of India*, Harmondsworth 1970, p. 125.

¹⁸ Wheeler, *Gandhāra Art*, pp. 561 f.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 559 and 561.

²⁰ Rosenfield, *op.cit.*, chaps. VI–VIII.

²¹ *Ibid.*, p. 214.

²² D. Schlumberger, *Descendants non-méditerranéens de l'art grec*, SYRIA 37, 1960, pp. 131–136 and 253–318.

²³ Foucher, *La vieille route de l'Inde de Bactres à Taxila*, Paris 1947, part II, p. 311.

²⁴ See Rowland, *Greco-Bactrian Art and Gandhara: Khalchayan and the Gandhara Bodhisattvas*, ARCHIVES OF ASIAN ART XXIV, 1970–71, pp. 29–35; Boris Ja Staviskij, *The Capitals of Ancient Bactria*, EAST AND WEST 23, 1973, pp. 265–77.

²⁵ H. 24 cm., w. 14 cm.; back of the head broken off, left cheek scratched, right eyelid damaged, bottom parts of the earlobes broken off, the entire head is worn and there is a coating except over the left half of the face.

²⁶ For a discussion see Y. Krishan, *The Hair on the Buddha's Head and Uṣṇīṣa*, EAST AND WEST 16, 1966, pp. 275–89.

²⁷ H. 83 cm., w. 74 cm.; the connecting seam between the head and the body is clearly visible, the palm of the right hand, the left index finger and the protruding parts of the legs are broken off, a chip in the right eyebrow, nose broken off, decoration of the halo worn away except for the lower right part, contours damaged, holes for spikes in the halo on both sides at ear level, traces of a coating on the entire sculpture, especially on the halo.

²⁸ See also A. Griswold, *Prolegomena to the Study of the Buddha's Dress in Chinese Sculpture*, ARTIBUS ASIAE XXVI, 2, 1963, pp. 85–131.

²⁹ Perhaps flame symbolism deriving from the Iranians, see Rosenfield, *op.cit.*, p. 200.

³⁰ Fig. 4: h. 95 cm., w. 53 cm., halo almost entirely broken off, the front part of the coiffure worn and damaged, tip of the nose, left earring, and lower part of a necklace broken off, right thumb, right big toe and several of the folds over the right leg damaged, hole in the drapery under the right armpit, coating over the entire sculpture. Fig. 5: h. 66 cm., w. 37 cm., halo almost entirely broken off, coiffure worn in the front, chips in the eyebrows, nose broken off, right hand and both big toes damaged, front folds damaged, thicker coating and greater wear of the surface than in fig. 4, hole in the drapery.

³¹ H. Ingholt, *Gandhāran Art in Pakistan*, New York 1957, p. 132, draws attention to the material; the clothing of the Bodhisattvas is of silk or muslin and the manner of describing the folds has parallels in Sassanian representations of kings.

³² See Waddell, *The "Dharani" Cult in Buddhism*, OSTASIATISCHE ZEITUNG 1, 1912–13, pp. 158–9, referred to by Rowland in *"Bodhisattvas or Deified Kings: a Note on Gandhara Sculpture"*, ARCHIVES OF THE CHINESE ART SOCIETY OF AMERICA XV, 1967. J. Marshall, *Taxila*, Cambridge 1951, vol. III, pl. 191 h.

³³ H. 45 cm., w. 27 cm., broken off at the waist, part of the upper halo broken off, cracked the length of the back, cracked from the neck to above the diadem, front part of the chignon worn away, left side of the hair worn, right ear and earring

broken off, left eyebrow and nose damaged, entire sculpture covered with a deposit which is thickest on the left side of the head.

³⁴ Foucher, *op.cit.*, note 23, p. 340.

³⁵ A. K. Coomaraswamy, *The Origin of the Buddha Image*, ART BULLETIN IX, 1927, pp. 287–328.

³⁶ Rosenfield, *op.cit.*, pp. 228 f., bibliography in E. Lamotte, *Histoire du bouddhisme indien*, Louvain 1958.

³⁷ Lamotte, *op.cit.*, pp. 775 ff., A. Soper, *Aspects of Light Symbolism in Gandharan Sculpture*, ARTIBUS ASIAE XII, 3, 1949, pp. 265 f.

³⁸ Rosenfield, *op.cit.*, p. 231.

³⁹ Foucher, *op.cit.*, note 10, II, p. 211, note 1.

⁴⁰ Coomaraswamy, *op.cit.*, p. 309.

⁴¹ Rowland, *op.cit.*, note 32, p. 43.

⁴² Foucher, *op.cit.*, note 10, II, p. 211.

⁴³ *Ibid.*, note 10, p. 232. Fig. 253 in Ingholt, where both forms occur, clearly illustrates the slight shift.

⁴⁴ Ingholt, *op.cit.*, p. 131.

⁴⁵ Coomaraswamy, *Yaksas*, Washington 1928, p. 31.

⁴⁶ M. de Mallman, *Introduction à l'étude d'Avalokitesvara*, Paris 1948, p. 266.

⁴⁷ M. Carter, *Dionysiac Aspects of Kushan Art*, ARS ORIENTALIS 7, 1968, pp. 121–146.

⁴⁸ Lalitavistara VII, 91, quoted by Coomaraswamy, *op.cit.*, note 45, p. 31.

⁴⁹ H. 38.5 cm., w. 22.5 cm., tip of the finial broken off, hands of the upper right figure broken off, faces of the balcony figures damaged, hands of the figures below damaged, Bodhisattva's right arm and hands of the worshipper to the left damaged, face of the figure to the right broken off, left throne support worn down, left front edge of the parasol broken off, traces of a deposit.

⁵⁰ See Foucher, *op.cit.*, note 10, I, fig. 70–72.

⁵¹ For throne symbolism see J. Auboyer, *Le trône et son symbolisme dans l'Inde*, Paris 1949.

⁵² Foucher, *op.cit.*, note 10, I, pp. 125–132.

⁵³ Fig. 8: h. 10 cm., diam. 43 cm.; fig. 9: h. 11 cm., diam. 33 cm.; both worn, pieces broken off.

⁵⁴ Coomaraswamy, *Elements of Buddhist Iconography*, Cambridge 1935, p. 50.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁶ Y. Krishan, *The Symbol of the Lotus Seat*, ORIENTAL ART 12, 1966, p. 47.

⁵⁷ Bussagli, *The Problem of Kanishka as seen by the Art Historian*, in *Papers on the Date of Kanishka*, ed. Basham, Leiden 1968, p. 48.

⁵⁸ *Ibid.* p. 48.

⁵⁹ K. W. Dobbins, *Two Gandharan Reliquaries*, EAST AND WEST 18, 1–2, pp. 151–162.

⁶⁰ K. W. Dobbins, *Gandhara Buddha images with inscribed dates*, EAST AND WEST 18, 3–4, p. 288.

⁶¹ K. W. Dobbins, *Gandharan Art from Stratified Excavations*, EAST AND WEST 23, 3–4, pp. 279–295.

Acquisitions of Recent Years

Marie-Louise Winbladh

1. Cycladic vase, so-called kandili, with high, conical foot, squat body and steep neck. Made of translucent, white, island marble with large crystals. Pale-orange patina. Black spots in some places on the vase – traces of fire? Incrustations on foot and lower part of body. The vessel has four "ears", now broken off, pierced probably for suspension cords or tying on a lid.

The manufacture of stone vessels became widespread and attained a high level in the Aegean during the third millenium B.C. Marble vases were made as early as the neolithic period.

The kandili was the principal marble form and has been found especially in Paros and the neighbouring islands. It belongs to the Grotta Pelos culture or the first Early Cycladic phase. The culture is named after Pelos on the island of Melos and Grotta on Naxos, where many finds dating from this period came to light.

The kandili has its stylistic prototype in the footed, pottery jar, which appears to be slightly earlier in time. The name of this kind of vessel – kandili – has nothing to do with its original use, which was probably religious or funeral. Kandili is the modern Greek word for lamp and was used by the workmen during the excavations. One reason may be the similarity of the vessel to the terracotta lamps still in use on the islands.

MM 1976:10. Height: 22 cm. Diam. of body: 18 cm. Diam. of rim: 11 cm.

Early Cycladic I-II. 3200-2700 B.C.

Cf. C. Renfrew, *The Emergence of Civilisation*, London 1972, Pl. 1:3, pp. 152 ff.



2. Broad-bottomed jar with flat body, turned-in rim and a single ribbon-handle with curling extremities. The decoration consists of reddish-brown to black bands and lines on a pale buff. Small, radiating strokes on top and broad bands on the inner rim.

The question of the name and use of this kind of vessel, distinguished by the absence of both stem and lid and sometimes called kothon, has been the subject of much discussion. According to some scholars, the kothons were all censers,¹ while others maintain that they were probably lamps.

Kothon was originally the Spartan name for a soldier's drinking-cup, which was probably due to a misunderstanding. It must have been impossible to drink from an unspillable pot. Probably the vessel had some other use in daily life. The incurving rim suggests scent-vases, lamps and perhaps censers.

A vase of allied type is the plemochoe,² with stem, foot and fitted lid. The name "plemochoi" was given to the last day of the Eleusinian festival, when a sacrifice to the dead was made. Plemochoe means "earthen vessel for water", and two such were used in the ceremony, one filled with wine and the other with water.

The kothon was made in a single piece. First, a spherical shape was thrown, then the rim was turned in and down. Finally the potter pressed down the vessel and flattened it.

It was reported to the Medelhavsmuseet that this kothon was found in the ruins of the ancient Morgantina in the south of Sicily.

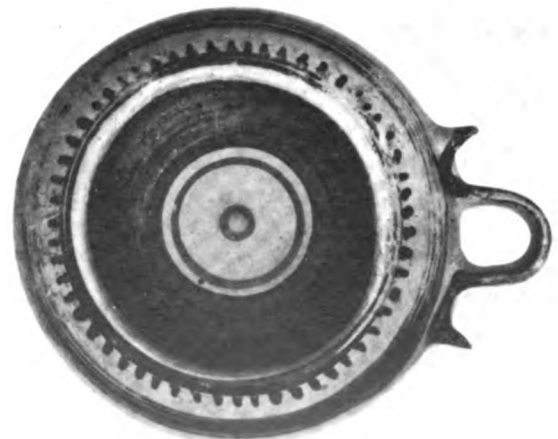
Given by Mrs Elsa Segerdahl-Persson.

MM 1975:8. Height: 5.5 cm. Diam. of body: 14 cm.

Probably from Sicily. 6th century B.C.

¹ JHS 31, 1911, pp. 72 ff.

² J. V. Noble, *The Technique of Painted Attic Pottery*, New York 1966, p. 26.



3. Terracotta female figure. Hand-made, with solid, flattened body, concave below and flaring out at the bottom. Light-brown clay with pale-orange slip and decoration in black glaze, in some places misfired to light brown. Chipped on right arm and on left part of body.

She has a long neck and rudimentary arms, like small triangles. The pinched face has no indication of features, except for the large, circular eyes. Her long hair falls in three plaits behind and two in front, indicated by wavy lines. She wears a high, concave headdress (polos) with a large volute in front and a necklace with a pomegranate pendant. The dress, possibly a peplos, is indicated by various patterns in front. Part of her dress is decorated with zigzags and dots, framed by horizontal lines. The lower edge has a horizontal band and vertical strokes. On her arms are dashes of paint and on the volute horizontal strokes.

The statuette belongs to a kind of terracottas distinctive of Boeotia in the 6th century B.C. and produced on a large scale. They are probably votive figurines, since they were found in sanctuaries. The majority, like the piece in the Medelhavsmuseet, have the pomegranate ornament, suggesting that they were connected with the worship of Demeter and Persephone.

Bequeathed by the late King Gustaf VI Adolf.

MM 1974:35 (GVIA 49). Height: 13.6 cm.

Probably from Boeotia. Middle of the 6th century B.C.

Cf. R. A. Higgins, *Catalogue of Terracottas in the British Museum*, Vol. 1, London 1954, Pl. 104:775-778; H. B. Walters, *Catalogue of the Terracottas in the British Museum*, London 1903, p. 80.





4. Plastic vase in the shape of a standing woman. Hollow and moulded back and front. Light-brown to pale-orange clay. Traces of red colour on drapery and vase mouth.

The figure stands on a square base with her left foot forward. She wears a chiton (Ionic linen garment) and a transverse himation (outer garment or mantle). Her hair is plastically rendered and falls in two strands on each shoulder and in a mass behind. Her eyes are almond-shaped in her smiling face. In her left hand, she holds a dove. With her right hand, she is pulling aside a part of the chiton.

Scent bottles in human and animal form were made in the eastern Aegean from about 600 B.C. They became very popular and were exported to the Greek communities, especially Etruria. About 550 B.C., complete human figures were introduced. They were decorated with matt colours laid on a white slip.

The plastic vases were probably exported full of scent and therefore became very popular. Rhodes and Corinth, which were rivals in the scent trade, put their products in the most attractive containers.

This vase, which is said to come from the island of Samos, also seems to belong to this eastern-Greek style of the Archaic period. The provenience could also be Rhodes, where many similar pieces were manufactured and spread throughout the Greek world. The woman on the vase in the Medelhavsmuseet probably represents Aphrodite, since she is holding one of the goddess's attributes, the dove.

Loan from the Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities.

MM 1973:17. Height: 22 cm.

Possibly from Samos. Ca 540–530 B.C.

Cf. R. A. Higgins, *Catalogue of Terracottas in the British Museum*, Vol. 1, London 1954, Pl. 13:57, p. 48.

5. Terracotta female protome, moulded and pierced at the top. Modelled down to waist level. Pale-orange clay, white slip.

She wears a stephane, a peplos and a himation, covering the head and falling down the sides. Her face is long and has a serious expression. The left hand is raised and touches her himation, while the right clasps her right breast.

Protomai of this kind were made to be hung on walls. They have been found in tombs, temple deposits and houses.

The piece in the Medelhavsmuseet may be of Greek origin. It shows some similarity to female protomai from Rhodes, dated at about 450 B.C.

Bequeathed by the late King Gustav VI Adolf.

MM 1974:10 (GVIA 149). Height: 27 cm. Ca 450 B.C.

Cf. *Hesperia* 11, 1942, Pl. XVI, p. 397; R. A. Higgins, *Catalogue of Terracottas in the British Museum*, Vol. 1, London 1954, p. 7.



6. Terracotta statuette representing a dancing woman. The piece is hollow-moulded with a rectangular vent at the back and open below. The back is not worked. Light-brown clay with white slip. Traces of red colour on her hair and of blue colour on her shoes. She stands on a high, rectangular plinth. Her head is inclined to the left. The hair is waved and parted, and she wears circular earrings. She is dressed in a chiton and a himation, which goes over her head like a hood. The folds of the himation are gathered at the waist in her left hand. She is performing a stately dance, probably a version of the "mantle dance", which makes the drapery cling closely to her body.

A German scholar created the concept of the "mantle dance",¹ which is known only through representations in ancient art. He concluded that this "mantle dance" was only performed by women and that mostly hetairai, but also married women, were represented. Another conclusion was that they danced to the music of the flute, the castanets, the syrinx and the lyre.

The pose and the treatment of the drapery of the piece in the Medelhavsmuseet make it very similar to mid-fourth-century statuettes from Boeotia.² There are also parallels made in Attica and Cyrenaica, probably contemporary with the figurines from Boeotia.

Bequeathed by the late King Gustaf VI Adolf.

MM 1974:33 (GVIA 44). Height: 19.5 cm.

2nd half of the 4th century B.C.

¹ AJA 35, 1931, pp. 371 ff., AJA 54, 1950, pp. 373 ff.

² R. A. Higgins, *Catalogue of Terracottas in the British Museum*, Vol. 1, London 1954, Pl. 13:57, p. 48.



7. Terracotta statuette of a woman, standing on a low, rectangular plinth. Moulded. The back is moulded but has fewer details than the front. Rectangular vent at the back. The plinth and the woman's hair-knot were made separately and attached after moulding. Light-brown clay and traces of white slip. Red colour on the left foot and in the hair.

The figure is in the Tanagra style, named after the cemetery at Tanagra in Boeotia, where a large number of similar statuettes was found.

The woman stands in a restful pose, placing her weight on her right foot, her left foot to the side. Her head is slightly turned to her right. She wears shoes, chiton and himation, wrapped round her body and arms. The himation reaches to her knee and a fold is held up by her left hand, while her right hand is resting on her hip. The hair is arranged in parallel waves and in a knot at the back.

The Tanagras were products of the early Hellenistic period. Although first found in Boeotia, the style probably originated in Athens and was copied everywhere in the Hellenistic world. The statuettes show a trend towards a certain realism, both in style and in subject. In this piece, one can also trace the influence of the sculpture of Lysippos in the reduced size of the head in relation to the body.

Given by Mrs Elsa Segerdahl-Persson.

MM 1975:9. Height: 18.5 cm.

Ca 300 B.C.

Cf. H. B. Walters, *Catalogue of the Terracottas in the British Museum*, London 1903, Pls. XXVI:2, XXVII, pp. 208 ff.



8. Terracotta head of a youth, probably broken from a statuette. The piece seems to have been moulded and retouched. Light-brown clay with slip of the same colour. Slightly chipped at mouth. Over the forehead, a thick fringe of curls, indicated by grooves. Round his hair, he has a wreath. Top and back of head not worked. Sharply indicated eyelids, roughly modelled ears and a short mouth with thick lips. The head leans slightly to the right, which gives the face a sorrowful expression.

The head possibly belongs to a kind of large funerary terracottas, found in tombs at Marion in the north-west of Cyprus.

Bequeathed by the late King Gustaf VI Adolf.

MM 1974:9 (GVIA 1059). Height: 13 cm.

Probably from Cyprus. Cypro-Classical II. 4th century B.C.

Cf. H. B. Walters, *Catalogue of the Terracottas in the British Museum*, London 1903, Pl. XV:4, p. 60.



9. Two green steatite stamp-seals from Mohenjo-daro. Both of them are rather worn. The smaller one has a pierced knob on its back. The larger piece has a groove on the same place. Probably something had been attached to it. The smaller seal is evidently of a cruder execution, compared to the other with its carving of high craftsmanship.

On each seal is a representation of a unicorn, one of the fabulous creatures venerated at the site. In front of the animal is a kind of receptacle or, possibly, an altar. The cultic character of the object seems, however, sure because of its appearance only on seals. The scene is surmounted by a quaint script, which occurs on most of these types of seals and still remains undeciphered.

The site of Mohenjo-daro was one of the most important sites of the pre-historic Indus Valley civilisation, which approximately correspond to West Pakistan of today. This cultural phase endured between 2500–1500 ca B.C. Characteristic of the arts and crafts of this period are the excellent carvings on steatite seals. The figures represented on them are e.g. demigods, animals and human beings, all objects of veneration.

MM 1975:4. 3 × 3 cm. Thickness: 0.9 cm.

MM 1975:3 2.1 × 2.1 cm. Thickness: 0.6 cm.

Early Bronze Age. 2500–1500 B.C.



Activities 1977–1978

Carl-Gustaf Styrenius

During the period July 1st 1977–June 30th 1978 the efforts to obtain new localities for the Medelhavsmuseet continued (see Bull. 9, 1974, p. 74). The architect has nearly completed his work and the location of the different departments in the new museum has been decided. The Egyptian and the Mesopotamian collections will be exhibited on the ground-floor, where also an auditory and a big hall for temporary exhibitions will be situated. The Graeco-Roman, the Cypriote and the Islamic collections will be exhibited on the first floor, while all the offices of the museum will be placed on the second floor. The store-rooms will be in the basement. The National Swedish Board of Public Building will now submit the detailed plan of the new museum to the Ministry of Education and then the proposition has to be approved by the Parliament.

The most important acquisition of the Egyptian Department is a representation of the god Thot in the shape of an ibis bird in bronze. It is the best example of Egyptian bronze fabrication from the middle of the last millenium B.C. in the collections of the museum. Very instructive is a bronze figurine of the god Harpokrates from the Ptolemaic period, which shows how the Hellenistic art influenced the Egyptian art. Another example of the Egyptian-Hellenistic art is a goddess of terracotta, height 64 cm, with polychrome paint preserved. An important acquisition from the prehistoric period in Egypt is a female idol of clay from 3500–3000 B.C.

The Graeco-Roman Department has received an excellent broad-bottomed Corinthian oinochoe with lid and decorated with animal friezes. Other acquisitions are a couple of Cypriote vases from the Early Bronze Age, three Daunian vases from the 5th cent. B.C. in Southern Italy and a Roman marble head.

Among Near Eastern antiquities a cone from Meso-

potamia with cuneiform inscriptions from the time of Lipit-Ishtar c. 1900 B.C. and some Iranian vases have been added to the collections.

The exhibition activity continued. Following the great success of last year with the exhibition from the Iraq Museum in Baghdad, "After the Flood – Ur, Babylon, Nineveh", the Medelhavsmuseet showed in collaboration with the Museum of National Antiquities (Historiska Museet) during the period February 10th–March 12th 1978 a photo exhibition on Mesopotamian architecture produced by the Finlands Arkitekturmuseum and by the photographer Simo Rista. In connection with the exhibition the Medelhavsmuseet showed a few Mesopotamian antiquities from its own collections.

On behalf of the Iraq Museum the big Mesopotamian exhibition mentioned above was shown during the year in Oslo, Helsinki, Geneva, Copenhagen/Humblebaek and Hildesheim. The packing and the unpacking of the exhibition were in all the places supervised by a representative of the Medelhavsmuseet.

The travelling exhibition of Cypriote antiquities from the collections of the museum has also during the last year been shown in different towns of Sweden. In the autumn of 1978 it will be shown at the Amos Andersons Konstmuseum in Helsinki.

Much work has been devoted to the production of the new permanent exhibition of the Graeco-Roman Department, which will be shown in the entrance hall of the Museum of National Antiquities. It will contain Greek, Etruscan, Roman, Cypriote and Mesopotamian antiquities. Moreover the work to prepare the permanent exhibitions of the new Medelhavsmuseet has already started.

As before, the excavations at Chania in Crete have been administrated by the Graeco-Roman Department.



A section of the new permanent display of Graeco-Roman antiquities.

During the extensive excavations in Late Minoan I layers of 1977 two more Linear A tablets were found. The excavations continued during the summer of 1978 with Dr Erik Hallager, Århus, as field director as before. The main interest is concentrated on the architectural remains from the Late Minoan I destruction layer and so the remains from the following five Late Minoan periods represented on the site (LM III A, III A/B, III B, III B/C and III C) have to a large extent been removed. From the staff of the Medelhavsmuseet Miss Marie-Louise Winbladh has been working in the Chania Museum on the Minoan figurines and stone-vases found during the Greek-Swedish excavations.

In the Museum of Kavalla in Northern Greece, where the finds from the 1976 excavations of the Medelhavsmuseet at the Late Neolithic settlement Paradeisos are kept, the pottery from the excavations was catalogued by Dr Pontus Hellström and the terracotta figurines by Mrs Marie-Louise Blennow.

The material from the epigraphical work carried out earlier at Karnak by Dr Bengt Peterson and Dr Beate

George of the Egyptian Department is now ready for printing.

The Ministry of Education has instructed the Medelhavsmuseet to carry out excavations at Carthage as part of the UNESCO program to save the town. In June 1978 the Swedish Director of Antiquities Roland Pålsson and the Director of the Medelhavsmuseet negotiated in Tunis with the Tunisian authorities and a preliminary contract was signed concerning Swedish excavations on the North and North-East slopes of the Byrsa hill, the Acropolis of Carthage. The excavations are supposed to start in April 1979.

Bulletin 12, 1977 and Memoir 2, 1977 were published during the year. The last mentioned volume was entitled "Cypriote Antiquities in the Medelhavsmuseet, Stockholm" and the authors were Vassos Karageorghis, Carl-Gustaf Styrenius and Marie-Louise Winbladh. The volume was published in honour of the Director of the Swedish Cyprus Expedition 1927-1931, Professor Einar Gjerstad, on the occasion of his 80th birthday.

Contents

Some Private-Name and Stamp-Seals in Stockholm
Geoffrey T. Martin 3

Steingefässe aus dem Neuen Reich
Bengt Peterson 6

Characterization of the Solid Residue in an Ancient
Egyptian Alabaster Jar
Tommy Wadsten 14

Zwei Amarna Reliefblöcke in Stockholm
Ingegerd Lindblad 19

Vier neue ägyptische Prinzessinnen
Bengt Peterson 23

Hathor, Herrin der Sistren
Beate George 25

Die Wiedergewinnung einer ägyptischen Situla
Bengt Peterson & Gunnel Werner 32

Two Spiral Snake Armbands
Hedvig Landenius 37

A "Temple Boy" and a Head with Cap from Cyprus
Cecilia Beer 41

Notes on an Athenian, Black-figured Amphora
Charlotte Scheffer 45

The Etruscan "Painter of Geneva MF 142" in Stockholm
Mario A. Del Chiaro 50

A Satyr Mask of a Syrian Pavement Mosaic
Suzanne Unge 54

A Fragment from Persepolis
Karin Ådahl 56

A Presentation of Gandhara Sculptures in the Medelhavsmuseet
Annika Jonsson 60

Acquisitions of Recent Years
Marie-Louise Winbladh 74

Activities 1977–1978
Carl-Gustaf Styrenius 82

Errata to Bulletin 12, 1977:

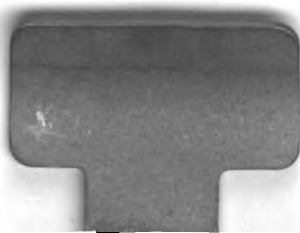
p. 3: Col. I: *for* ⁴i-din-da-gan *read* ⁴i-din-⁴da-gan.

p. 44: The four lower pictures have been confused: the two on the right hand side should be on the left hand side and vice versa.

UNIVERSITY OF MICHIGAN



3 9015 06338 4492



MEDELHAVSMUSEET The Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities

Bulletin, Vol. 1, 1961, 64 pp. (out of print)

Bulletin, Vol. 2, 1962, 63 pp. Sw. Crs 16.

Ture J. Arne, The Collection of Luristan Bronzes. *Sten V. Wängstedt*, Ägyptische Siegelamulette. *Pär Göran Gierow*, A Latial Iron Age Tomb-Group. *Olof Vessberg*, Sculptures in the Throne-Holst Collection.

Bulletin, Vol. 3, 1963, 72 pp. Sw. Crs 20.

Einar Gjerstad, Supplementary Notes on Finds from Ajia Irini in Cyprus. *Evert Baudou*, Kreta, Tiber und Stora Mellösa, Bemerkungen zu zwei Bronzeschwertern aus dem Tiber. *Tullia Rönne-Linders*, A Black-Figured Neck-Amphora of the Leagros Group. *Olof Vessberg*, A Republican Portrait from the Sabina.

Bulletin, Vol. 4, 1964, 61 pp. Sw. Crs 20.

Sten V. Wängstedt, Vier Stelen und eine Opfertafel aus Deir el-Medineh. *Bengt Julius Peterson*, Two Royal Heads from Amarna. *Arvid Andréén*, An Italic Iron Age Hut Urn. *Arvid Andréén*, An Italic Iron Age Belt Plate. *Anna Mura*, Vaso d'impasto a decorazione graffita con teoria di animali fantastici. *Ake Akerström*, A Horseman from Asia Minor. *Olof Vessberg*, A New Variant of the Helena Myth.

Bulletin, Vol. 5, 1969, 58 pp. Sw. Crs 20.

Bengt Julius Peterson, Some Reliefs from the Memphite Necropolis. *Paul Aström*, A Red Lustrous Wheel-made Spindle Bottle and Its Contents. *Sten V. Wängstedt*, Uschebtis aus der ägyptischen Spätzeit. *Arvid Andréén*, An Etruscan Terracotta Head. *Arvid Andréén*, An Etruscan Terracotta Ash Urn. *Hans Furuhausen*, The Roman She-Wolf on a Terracotta Tablet. *Olof Vessberg*, A Roman Togatus.

Bulletin, Vol. 6, 1972, 55 pp. Sw. Crs 20.

Vassos Karageorghis, Notes on Some Cypro-Mycenaean Vases in the Medelhavsmuseet. *Sylvia Törnkvist*, Arms, Armour and Dress of the Terracotta Sculpture from Ajia Irini, Cyprus.

Bulletin, Vol. 7—8, 1973, 144 pp., 80 pl. Sw. Crs 90.

Bengt E. J. Peterson, Zeichnungen aus einer Totenstadt. Bildostraka aus Theben-West, ihre Fundplätze, Themata und Zweckbereiche mitsamt einem Katalog der Gayer-Anderson-Sammlung in Stockholm.

Bulletin, Vol. 9, 1974, 80 pp. Sw. Crs 30.

Bengt Peterson, Ramesside Mannerism. *Beate George*, Eine Stockholmer Statuette des Gottes Osiris-Min. *Bengt Peterson*, Eine römische Grabstele aus Ägypten. *Bengt Peterson*, Zum bildnerischen Schaffen im spätantiken Ägypten. *Beate George*, Menaslegenden und Pilgerindustrie. *Gisela Walberg*, Some Cypriote and Palestinian

Pottery and Figurines. *Marie-Louise Winbladh*, Notes on an Etruscan Ring Vase in Medelhavsmuseet. *Patricia Marino-Hultman*, Bone Figures from Iran in Medelhavsmuseet's "Luristan Collection". *Bengt Peterson & Marie-Louise Winbladh*, A Selection of Some Recent Acquisitions. *Carl-Gustaf Styrenius*, Activities 1973. *Carl-Gustaf Styrenius*, Swedish Institute in Athens 1948—1973.

Bulletin, Vol. 10, 1975, 104 pp. Sw. Crs 80.

Beate George, Frühe Keramik aus Ägypten. Die dekorierte Negade II-Keramik im Medelhavsmuseet.

Bulletin, Vol. 11, 1976, 76 pp. Sw. Crs 80.

Carl-Gustaf Styrenius, Olof Vessberg 21/4 1909—15/1 1975. *Bengt Peterson*, Fragments of Akhenaten Reliefs in Stockholm. *Suzanne Unge*, Three Egyptian Terracotta Heads from the Graeco-Roman Period. *Cecilia Beer*, A Head of Sarapis in Stockholm. *Torsten Hild*, The Sole Heracles—Notes on an Attic Black-figure Olpe. *Charlotte Scheffer*, Two Late Attic Black-figure Vases. *Hedvig Landenius*, A Gold Wreath in the Medelhavsmuseet. *Eva Rystedt*, An Etruscan Plate. *Astrid Sárkány*, Two Candelabrum Pieces in the Collection of the Medelhavsmuseet. *Bengt Peterson & Marie-Louise Winbladh*, A Selection of Some Recent Acquisitions. *Carl-Gustaf Styrenius*, Activities 1974—1976.

Bulletin, Vol. 12, 1977, 82 pp. Sw. Crs 80.

Alfred Haldar, A Votive Inscription from the Reign of Iddin-Dagān. *Colin Hope*, Two Examples of Egyptian Blue-painted Pottery in the Medelhavsmuseet. *Bengt Peterson*, Gesicht und Kunststil. Ein Repertorium der ägyptischen Kunstentwicklung der Spätzeit anhand von Grabfiguren. *Beate George*, Eine löwenköpfige Nilpferdgöttin in Stockholm. *Beate George*, Ein Mumienporträt im Medelhavsmuseet. *Peter Warren*, A Minoan Vase in Stockholm. *Charlotte Scheffer*, An Etruscan Black-figured Amphora of the Ivy-leaf Group. *Mario del Chiaro*, An Etruscan Duck-Askos. *Eva Rystedt*, A Flavian Portrait Reconsidered. *Karin Adahl*, A Mediaeval Bull Vessel from Iran. *Jacqueline Pirenne*, Un faux d'antiquaire d'inspiration sud-arabe. *Carl-Gustaf Styrenius*, Activities 1976—1977.

Memoirs, Vol. 1, 1977, 120 pp. Sw. Crs 100.

Erik Hallager, The Mycenaean Palace at Knossos. Evidence for Final Destruction in the III B Period.

Memoirs, Vol. 2, 1977, 57 pp., 8 colour pls and 45 bl-and-wh. pls. Sw. Crs 75.

Vassos Karageorghis, *Carl-Gustaf Styrenius* and *Marie-Louise Winbladh*, Cypriote Antiquities in the Medelhavsmuseet, Stockholm.